KUNSTGESCHICHTE ALS GEISTESGESCHICHTE

STUDIEN ZUR ABENDLÄNDISCHEN KUNSTENTWICKLUNG

VON

MAX DVOŘÁK

*

(Hrsg. von Karl M. Swoboda u. Johannes Wilde)

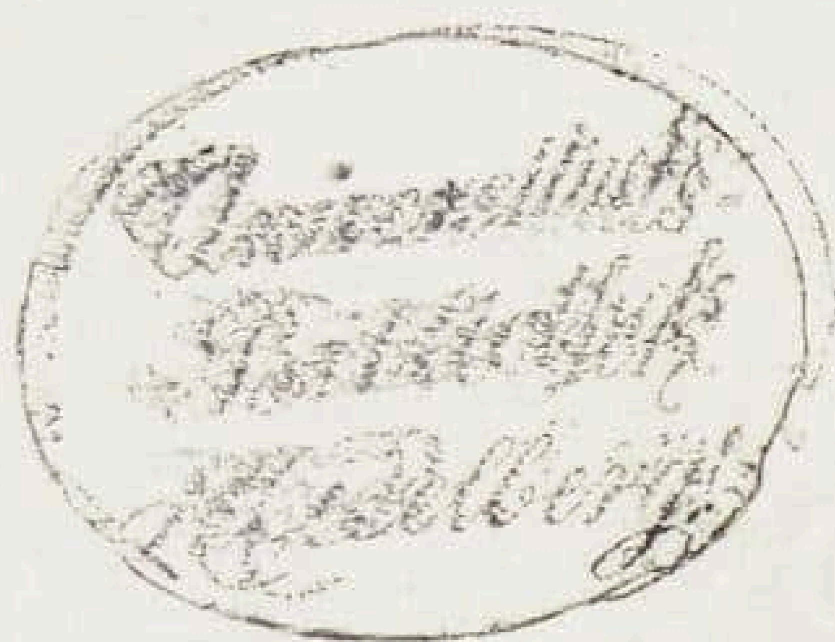


ERSTES BIS DRITTES TAUSEND

MIT FÜNFUNDFÜNFZIG TAFELN

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN

1924



DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

I N H A L T

VORWORT DER HERAUSGEBER

Mit den hier zu einem Bande vereinigten Abhandlungen und Vorträgen aus Dvořáks letzten Lebensjahren wird die Ausgabe seiner Gesammelten Schriften eröffnet. Zum großen Teil aus dem schriftlichen Nachlaß gedruckt, erscheinen sie als die reifste Frucht der Gedankenarbeit ihres Autors an erster Stelle; zugleich bilden diese sieben Studien über die abendländische Kunstentwicklung eine Einheit, der ein umfassender gemeinsamer Plan zugrunde liegt.

Dieser Plan — wie wir ihn aus mündlichen Äußerungen Dvořáks und erhaltenen Dispositionsskizzen kennen — besteht darin, die wichtigsten Wendepunkte der Kunstentwicklung des Abendlandes seit der späten Antike herauszugreifen und in einer Reihe von Abhandlungen ihrem Wesen nach zu charakterisieren, zugleich aber das Wurzeln dieser künstlerischen Wandlungen in der allgemeinen Geistesgeschichte darzulegen. Damit stellt sich die Kunstgeschichte dieselbe Aufgabe, deren Lösung der moderne Historismus in seinen größten Vertretern auf verschiedenen Gebieten angestrebt hat. Durch diese Zielsetzung gesellt sich das vorliegende Werk — wenn auch nur ein Torso — als Gegenstück zu den ähnlich angelegten Vorwürfen eines Dilthey, Windelband, Max Weber oder Troeltsch.

Auch in Dvořáks eigener Entwicklung bedeutet dieser Plan, den zu verwirklichen das Ziel seiner letzten Lebensjahre war und dessen Vollendung nur an seinem zu frühen Tod scheiterte, ein spätes Sichinnewerden seiner tiefsten Intentionen. Denn es ist etwas Neues gegenüber seinen früheren Bestrebungen, wie sie etwa das Hauptwerk seiner ersten Periode, „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck" (1904) aufweist, wenn er nicht mehr wie dort eine in sich beruhende, formale Stilgeschichte vor Augen hat, sondern die Kunstgeschichte als einen Teil der Geschichte des Geistes betrachtet, und wenn er ferner nicht wie dort die Entwicklung als eine kontinuierliche Linie, sondern das geschicht-

liche Werden als einen stets neue Voraussetzungen des individuellen Schaffens und stets neue Entwicklungsreihen hervorstoßenden Prozeß erfaßt. Damit vollzieht sich die Verankerung der kritisch in sich gefestigten stilgeschichtlichen Analyse in ein gesamtgeistesgeschichtliches Fundament. Ein Gedanke, den Dvořák auch in methodischer Reflexion klar formuliert hat. In einem Vortrag „Über Kunstbetrachtung", gehalten am Denkmalstag in Bregenz im Sommer 1920, sagt er folgendes: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte." — Die Herausgeber sind der Ansicht, daß die hier ausgesprochene Grundanschauung und der ihr entsprechende Inhalt des Bandes den von ihnen gewählten Buchtitel rechtfertigen.

Es gehört vielleicht zur Eigenart der schöpferischen Gestaltung, daß sie zwar in einer notwendigen und auf das Ganze gerichteten Anschauungsart der gestaltenden Persönlichkeit in allen ihren Teilen begründet ist, daß aber das Schaffen trotzdem an zeitliche Gelegenheiten gebunden bleibt. Auch dieses Werk Dvořáks gewährt in der vorliegenden Form einen Einblick in das innige Verbundensein des Gelegentlichen mit dem schöpferisch Planmäßigen. Historisch betrachtet entstanden die einzelnen Teile, mit Ausnahme der zwei ersten Aufsätze, als Gelegenheitsarbeiten. Die große Abhandlung über den Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, als die früheste, in den Jahren 1915 bis 1917 langsam ausgearbeitet, ist im Jahre 1918 im 119. Band der Historischen Zeitschrift erschienen. Die Arbeit über die Anfänge der christlichen Kunst, im Jahre 1919 geschrieben, hätte diese Hauptschrift mit der Antike verbunden. Ihr fehlt der zweite Teil, eine Untersuchung der altchristlichen Architektur; es ist das der Grund, warum sie nicht schon vom Autor veröffentlicht wurde. „Martin Schongauer und die niederländische Malerei", im Winter 1920/21 als Zeitschriftenaufsatz entworfen, ist weit über die Grenzen des Themas hinausgewachsen und enthält eine Darstellung der Entwicklung der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert, so daß sie als Fortsetzung der Hauptschrift über die Gotik angesehen werden kann. Die unter dem Titel „Patres der Renaissance" geplante analoge Abhandlung über das italienische Quattrocento, auf welche die letztere

an mehreren Stellen hinweist, ist ein in der hinterlassenen Form nicht publizierbares Fragment geblieben. Der im Januar 1921 in der ersten Versammlung der Vereinigung zur Förderung der Wiener Kunsthistorischen Schule gehaltene Vortrag über Dürers Apokalypse schließt sich unmittelbar an die Schongauerarbeit an. Die drei letzten Essays endlich sind die wenigstens in vorläufiger Form fertigen Teile einer größeren Arbeit über den Manierismus, welche Dvořák gleichzeitig mit den anderen Arbeiten über die altchristliche Zeit und das 15. Jahrhundert beschäftigte. Davon ist „Pieter Bruegel d. Ä." als Artikel gelegentlich der Entführung der Epiphanie aus Österreich im Frühjahr 1920 geschrieben und später mit Genehmigung Dvořáks, aber schon nach seinem Tode als Einleitung zu dem Prachtwerk „P. Bruegel d. Ä., Siebenunddreißig Farbenlichtdrucke nach seinen Hauptwerken in Wien" (Österreichische Verlagsgesellschaft) gedruckt. Die Skizze über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus, eine erste Niederschrift vom Herbst 1920, bildet ein Kapitel des fragmentarischen Aufsatzes „Ein Stilleben Bueckelaers oder Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitigen Kabinettsmalerei" (das ganze Fragment abgedruckt im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 36, Heft 1). „Über Greco und den Manierismus" ist ein im Österreichischen Museum im Oktober 1920 gehaltener Vortrag. Sicher wären alle drei vielfach erweitert und umgearbeitet in der genannten Arbeit über den Manierismus aufgegangen; doch ist ihre Veröffentlichung an dieser Stelle um so wichtiger, als diese Periode von Dvořák auch in seinen akademischen Vorlesungen nicht mehr abschließend behandelt werden konnte.

Das zeitlich langsame Entstehen, während dessen Dvořáks Ansichten sich vielfach weitergebildet haben, begründet auch einige Widersprüche zwischen einzelnen Ausführungen dieses Bandes. (Man vergleiche zum Beispiel, wie die Katakombenmalerei in der „Gotik" und in der diesem Thema gewidmeten Arbeit behandelt wird; oder die Beurteilung des Jan van Eyck ebenfalls in der Hauptschrift und in der Skizze über den niederländischen Romanismus.) Auch diese Widersprüche hätte eine spätere Um- und Ausarbeitung ausgeglichen, und es wäre das früher Entstandene auf das Niveau der gereiften Ansichten gehoben worden. Dennoch darf man wohl hoffen, daß das Werk, wenn auch unvollendet, durch seine wissenschaftlich aktuelle Bedeutung fördernd auf die Entwicklung der Kunstgeschichte wirken wird. In seinem Reichtum an

Ideen enthält es sicher Anregungen auch für solche, die auf anderen Grundlagen fußend der kunstgeschichtlichen Forschung ergeben sind. Vor allem möchte aber dieses Buch die Aufmerksamkeit einer weiteren Öffentlichkeit auf unsere Disziplin lenken.

Die zeitlichen Lücken des hier vorgelegten Bandes werden durch die Kollegien ausgefüllt, in denen Dvořák sein ganzes kunstgeschichtliches Lehrgebäude errichtete. Ihre Veröffentlichung wird im Rahmen dieser Gesamtausgabe erfolgen.

Die noch aus des Autors Hand in den Druck gelangten Textteile wurden noch einmal mit den Manuskripten verglichen, wobei eine Anzahl sinnstörender Fehler getilgt werden konnte. Die dem schriftlichen Nachlaß entstammenden Teile gelangten fast ohne Änderung zum Abdruck; nur einzelne Anmerkungen, die alle beabsichtigt waren, mußten eingefügt, einige Schreibfehler korrigiert werden. Für die Illustrierung des Bandes lagen nur zum kleinen Teil Angaben Dvořáks vor; doch hätte sie kaum unterbleiben dürfen. Die Herstellung der Tafeln betrieb der Verlag mit der dankenswertesten Opferwilligkeit; daß es für sie dennoch in einigen Fällen an entsprechenden Vorlagen fehlte, ist den schwierigen Zeitumständen zuzuschreiben.

Die Herausgeber sprechen allen Freunden, die sie mit Rat und Tat unterstützt haben, auch hier ihren warmempfundenen Dank aus.

WIEN, IM SEPTEMBER 1923

KARL M. SWOBODA
JOHANNES WILDE



VERZEICHNIS DER TAFELN



I

KATAKOMBENMALEREIEN
DIE ANFÄNGE DER CHRISTLICHEN KUNST

KATAKOMBENMALEREIEN

DIE ANFÄNGE DER CHRISTLICHEN KUNST

Wer von den Rompilgern versäumte es, die eine oder andere Katakombe zu besuchen! Der Eindruck war mehr bizarr als erhebend. Der Stimmung standen das Fremdenverkehrsmäßige der Veranstaltung und der restaurierte Zustand der ihres kostbaren Inhaltes längst beraubten Gruftgänge entgegen, einer eingehenden Betrachtung das schlechte Licht und die drängende Hast des Cicerone. Und so haben auch die Gemälde, mit denen die Wände dieser unterirdischen Nekropole geschmückt sind, in der Regel kaum ein lebhafteres Interesse hervorgerufen. Sie waren wohl für die altchristlichen Archäologen eine Fundgrube antiquarischer Tatsachen, doch ihre künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung wurde wenig beachtet und untersucht, da die Originale schwer zugänglich, einem näheren Studium schwer erreichbar und die Reproduktionen ganz unzureichend waren. Erst Wilperts große Publikation[1] hat eine eingehendere Beschäftigung mit diesen merkwürdigen Zeugnissen des Kristallisationsprozesses einer neuen Religion, Kunst und Weltanschauung erleichtert. Sie lehrt uns — wie ich glaube — manches, was den altchristlichen Archäologen bisher entging und was den Gemälden des unterirdischen Pompeji in der römischen Campagna eine nicht geringere historische Wichtigkeit verleiht, als sie dem Wandschmuck der durch eine Elementarkatastrophe am Fuße des Vesuv entstandenen Stadt der Toten längst beigemessen wird.

I

Da die altchristliche Kunst meist, zum mindesten früher, den Gegenstand einer Spezialwissenschaft gebildet hat und getrennt sowohl von der

[1] Die Malereien der Katakomben Roms, herausgegeben von Joseph Wilpert. Freiburg i. B. 1903.

klassischen als auch von der nachfolgenden mittelalterlichen untersucht wurde, gewann ihr Bild naturgemäß mehr einen archäologisch nach den Realien gegliederten, als einen dem allmählichen historischen Werden entsprechenden Charakter. Die Entstehung der für das Mittelalter maßgebenden Typen der neuen Kultanlagen, der Katakombengemälde, Sarkophagreliefs, sowie der historischen Zyklen der monumentalen Wandmalerei wurden als verschiedene Gebiete einer und derselben Kunst behandelt, wobei man wenig beachtete, daß es sich vielfach um Tatsachen handelt, die erstens weder gleichzeitig noch gleichartig sind, und die zweitens nicht tale quale als die Anfänge der christlichen Kunst angesehen werden können, sondern zum Teil eher den Abschluß ihrer Entstehungsgeschichte bilden, die Jahrhunderte gedauert und zweifellos verschiedene Wandlungen und Wendungen durchgemacht hat. Schöpfungen des vierten oder fünften Jahrhunderts, zu denen z.B.auch die Basilika in der für die folgende abendländische Kunst maßgebenden Form gehört, haben mit dem Urchristentum ebensowenig zu tun wie etwa die Dichtungen des Prudentius, sondern sie bedeuten wie diese bereits das Ergebnis eines langen Assimilationsprozesses der alten klassischen und der neuen christlichen Elemente.

Nun geht allerdings die heute geläufige Anschauung dahin, daß zwischen der antiken und der christlichen Kunst überhaupt keine scharfe Trennung besteht und daß die altchristliche Kunst nur das letzte Kapitel in der Entwicklung der klassischen bedeutet, die unter dem Einfluß einer allmählichen inneren Wandlung oder, wie von anderen angenommen wird, unter der Einwirkung fremder Einflüsse neue Bahnen eingeschlagen habe. Der christliche Inhalt wäre dementsprechend nebensächlich gegenüber der im Rahmen der antiken Kunst sich vollziehenden neuen Orientierung, weshalb auch für die älteste christliche Kunst vielfach der Name der „christlichen Antike“ gewählt wurde. Sie löse die heidnische ab, ohne von ihr irgendwie durch eine Kluft getrennt zu sein, da sie sich ja stilgeschichtlich vollkommen als die Fortsetzung der Umbildung darstelle, die bereits in der Kaiserzeit begonnen habe und bei der nur zweifelhaft sein könnte, ob sie, wie man einst angenommen hatte, als Niedergang, als Barbarisierung oder Orientalisierung, oder, wie man heute glaubt, als Fortschritt und natürliche Weiterbildung anzusehen sei. Der historische Vorgang wird dadurch unendlich vereinfacht und gleichsam auf das eine Band des gleichmäßig fortschreitenden Kunstwollens oder der folgerichtigen Stilumbildung



1. KAMMER IN DER KATAKOMBE DES PETRUS UND MARCELLINUS IN ROM / ZU SEITE 5

oder gar auf eine ethnographische Formel aufgefädelt, so daß die kunstgeschichtlichen Vorgänge eines halben Jahrtausends in einigen wenigen Schlagworten zusammengefaßt erscheinen.

Ist dies jedoch berechtigt? Ist nicht eine solche eindeutige, gleichmäßig fortschreitende Entwicklung, mit der man das historische Gewissen beruhigte, zu allerletzt „ein kunstvolles logisches Gespinst, von innen heraus gesponnen und nun bodenlos in der Luft schwebend" (Dilthey), schief und irreführend der Totalität des geschichtlichen Geschehens gegenüber, das unter dem Namen ‚Altchristliche Kunst' zusammengefaßt werden kann?

Daß diese Befürchtung berechtigt ist, beweisen die Katakombenmalereien. Sie werden, soweit man die Ereignisse chronologisch betrachtet, als der Anfang der christlichen Kunst behandelt. Die ältesten werden von Wilpert bis ins erste Jahrhundert zurückdatiert, also in die Zeit beiläufig, in der die Evangelien geschrieben wurden und eine Generation lebte, die noch mit den Aposteln unmittelbar in Berührung kam. Die späteren werden, abgesehen von einigen Nachzüglern, auf die folgenden drei Jahrhunderte verteilt, so daß sich uns in diesen unterirdischen Pinakotheken die christliche Urkunst von der apostolischen Zeit an bis in jene Periode hinein erhalten hätte, in welcher ihr der Sieg des Christentums neue Aufgaben stellte und sie über jenes bescheidene Vorspiel hinaus rasch auf der ganzen Linie die Erbschaft der spätantiken heidnischen Kunst übernahm.

In der Darstellung ihrer künstlerischen Merkmale pflegt man auf ihren ursprünglichen engen Zusammenhang mit der allgemeinen profanen malerischen Dekoration der Kaiserzeit hinzuweisen. Man schmückte eben, so schließt man, die Kammern in den Katakomben in derselben Weise, wie man sonst Räume mit Malereien verzierte: die Wände wurden durch Linien und Rahmenwerk in verschiedene Felder eingeteilt und diese mit mythologischen Figürchen belebt, so daß man an ein rokokoartiges Ausklingen der pompejanischen gemalten Architekturen denken könnte. Nur war alles einfach und handwerksmäßig — Kunst armer Leute, wie einmal gesagt wurde, nach Wilperts Vermutung in ihren ältesten Beständen sogar von heidnischen Dekorationsmalern ausgeführt, denen ein größeres technisches Geschick als ihren Nachfolgern zur Verfügung stand. Mit den von ihnen eingeführten dekorativen Schemen haben sich christliche Motive verbunden, mannigfaltige Symbole und Andeutungen, Oranten und andere Gestalten und kleine bibli-

sche Szenen in bestimmter Auswahl, auf die die Totenliturgie einen Einfluß ausgeübt hat. In diesen Darstellungen, nicht in ihrem Stil, erblickt man das eigentlich christliche Element der Katakombenmalereien. Mit der antiken Dekorationsmalerei habe sich „gewissermaßen eine Bilderschrift“ vereinigt, die nach Wilpert als eine selbständige Schöpfung der christlichen Kunst angesehen werden kann, dadurch bedingt, daß die christlichen Künstler neue Stoffe mit strenger Beschränkung auf ihre symbolische Bedeutung darzustellen sich bemühten. Dementsprechend waren die spezifisch christlichen Elemente im wesentlichen inhaltlicher Natur und hatten auf formale Probleme nur mittelbar durch die Vereinfachung der bildlichen Erfindung, in deren Beschränkung auf das inhaltlich Wesentliche, eingewirkt. Als Quelle der dabei benützten bildlichen Schemen wurden von anderer Seite volkstümliche Devotionalien genannt, durch die hauptsächlich aus dem Osten bestimmte bildliche Vorstellungen in der neuen christlichen Welt verbreitet worden seien. Sie hätten auch in den italienischen Katakomben als Vorbilder gedient. Zu erwähnen wäre noch, daß über die vermeintliche orientalische Herkunft des christlichen Bilderkreises, wie er sich in den italienischen Katakomben erhalten hat, verschiedene Vermutungen und Behauptungen geäußert wurden, die aber alle mehr oder weniger in der Luft hängen, da sich außerhalb Italiens keine ähnlichen Denkmäler erhalten haben.

Zweifellos wurden durch die bewunderungswürdige Fülle an wissenschaftlicher, dem Studium der Katakombenkunst gewidmeter Arbeit, deren kunstgeschichtliche Ergebnisse ich kurz zu skizzieren versuchte, bleibende Grundlagen für die Behandlung der Materie geschaffen; doch auch, wie ich glaube, für Gesichtspunkte, die von den bisherigen wesentlich abweichen oder zumindest jene nicht als die einzig möglichen erscheinen lassen.

Da wäre vor allem darauf hinzuweisen, daß nicht nur ikonographisch, sondern nicht minder ihrem ganzen künstlerischen Charakter nach, die Katakombengemälde von der gleichzeitigen spätantiken Kunst wesentlich und zwar so ziemlich in jeder Beziehung verschieden sind. Wohl sind uns bei der Lückenhaftigkeit und geringen Kenntnis der Monumente seit dem Beginn des zweiten Jahrhunderts noch lange nicht alle Phasen in der Umbildung der spätantiken Kunst vor ihrer vollständigen Christianisierung bekannt, doch ist immerhin so viel klar, daß der Geist und die künstlerischen Absichten, die auf die Künstler in den Ka-

takomben eingewirkt haben, nicht zu ihren allgemein geltenden Kriterien gezählt werden können.

Unantik ist trotz einzelner heidnischer Motive das dekorative System in den Katakombenmalereien. Falls die ältesten der Katakombengemälde tatsächlich aus dem ersten Jahrhundert stammen sollten — wir werden auf die Datierungsfrage zurückkommen —, müßten sie sich zeitlich unmittelbar den pompejanischen Malereien des vierten Stiles anschließen. Künstlerisch werden sie jedoch von ihnen durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. Der pompejanische Wandschmuck ist auch in seiner letzten illusionistischen Periode eine gemalte Architektur. Er beruht auf tektonischen und plastischen Formen. Es sind Körper, die in ihrer am wenigsten materiellen Form, nämlich als eine transitorische optische Erscheinung dargestellt werden — mehr Phantasiegebilde als Nachahmung der Wirklichkeit —, aber doch Körper, geformte Materie, den Gesetzen unterworfen, denen die Materie zu folgen hat. In den Katakomben finden wir jedoch nur Linien und Streifen, nur Flächenmotive als Einrahmung der figuralen Darstellungen, nie plastische oder tektonische Formen, kein Relief, keine Auflösung der Wand in Körper, keinen architektonischen Aufbau. So ist hier das Prinzip, nach dem die einzelnen Felder und Kompartimente aneinandergereiht sind und die Einrahmungen zu einer einheitlichen Negation der plastischen und tektonischen Form zusammenwirken, durchaus unantik. Eine Baukunst oder Skulptur, die den künstlerischen Grundsätzen entsprechen würde, die wir im dekorativen Stil der Katakombenmalereien beobachten können, hätte analog diesen auf jedes Streben nach plastischer und tektonischer Wirkung zugunsten körperlos wirkenden Flächenschmuckes verzichten müssen, wovon keine Rede sein kann. Im Gegenteil. Die barocke Steigerung des materiellen Kräftespieles bis zur Sprengung der alten Gleichgewichtsmomente behält, abgesehen von einer vorübergehenden Renaissancebewegung, die aber auch nicht die Überwindung der Körperhaftigkeit, sondern Versuche sie in ihrer alten klassischen Gesetzmäßigkeit wiederherzustellen bedeutet, im zweiten und dritten Jahrhundert im ganzen Bereiche der klassischen Kultur die Führung.

Wir können sie im Rahmen der alten peristylen Baukunst, die ein Vermächtnis der Griechen war, wahrnehmen. Aus derselben Zeit beiläufig, in die die ältesten Katakombengemälde verlegt werden, stammt das Forum des Domitian in Rom. Der Gegensatz kann kaum größer sein. Säulen und Gebälk, die tektonischen und plastischen Ausgangsformen

der griechischen Baukunst, werden hier unabhängig von dem baulichen Grundgedanken, dem sie ihren Ursprung verdanken und der ihrer selbständigen Wirkung eine Grenze zog, in schwerer barocker Pracht und Wucht, im stärksten Relief und mit einer Schattenwirkung, die den Eindruck der gewaltigen Körperlichkeit noch erhöht, zu einer plastischen Scheinfassade mit verkröpftem Gebälk und blockartigen Gebilden an Stelle der Attika entwickelt, die sich zu den linearen Dekorationen in den Katakomben wie die Vorhalle der Laurenziana zu einem gotischen Glasgemälde verhält. Daß man auf diesem Wege auch im zweiten Jahrhundert weiter fortschreitet, beweisen Bauten in allen Provinzen des römischen Weltreiches: die Trajansbögen in Ancona und Timgad, um nur einige Beispiele zu nennen, das von Hadrian erbaute Stadttor zu Adalia, die Bauten von Gerasa, Palmyra und Baalbek. Besonders in den letzteren sind die plastischen und tektonischen Ausdruckswerte ins Maßlose gesteigert und sprengen alle Fesseln. Die Proportionen wachsen ins Gigantische; ein Kolossalportal, größer als je eines in der Barockkunst der Neuzeit, schließt die Säulenstraße in Palmyra ab oder führt in den sogenannten kleinen Tempel zu Baalbek, dessen Innenwand durch abgestufte, aus der Mauer hervorquellende und zu Gruppen und Bündeln zusammengefaßte Pfeiler fast in derselben Weise gegliedert wird, wie bei Michelangelo die Außenseite der Peterskirche. Der Außenwand des Tempels ist eine Riesenordnung von Säulen vorgelegt, zwischen welche Nischen und Tabernakel in zwei Geschossen eingepreßt sind, die die Säulen förmlich auseinandertreiben, so daß die übermenschlichen Massen von einem dramatischen Ringen der entfesselten Kräfte erfüllt werden. In anderen Bauten, wie in dem kleinen Rundtempel zu Baalbek, biegen sich die Gesimse wie bei Borromini. Die Wand ist geformt, wie wenn sie aus Teig wäre, und alles ist in kontrapostische Kurven aufgelöst.

Gleichzeitig mit dieser schrankenlosen Potenzierung der plastischen und tektonischen Funktion der alten Bauelemente entwickelt sich ein neues Verhältnis zwischen Form und Raum. In der griechischen und hellenistischen Architektur spielte es keine Rolle, da dort nicht die räumliche Erscheinung, sondern die tektonische Bedeutung der Formen die Grundlage des architektonischen Schaffens gebildet hat. Nachdem aber diese Bedeutung in den Hintergrund getreten war, konnte naturgemäß der Begriff des Architektonischen auf Wirkungen erweitert werden, die sich aus dem Verhältnisse der baulichen Formen zu

dem sie umgebenden Freiraume ergeben. So sehen wir z. B. auf dem Torbau, den Kaiser Hadrian in den Jahren 117—118 in Athen ausführen ließ, im Widersinn zu der ursprünglichen Bedeutung des Motivs auf einem massiven Unterbau wie auf einem Sockel einen leichten Portikus, damit er sich in der Fernsicht in schöner Silhouette von dem freien, weiten, räumlichen Hintergrunde abhebe. Auch die bizarre Erfindung der aus jedem tektonischen Gefüge losgelösten Triumphsäulen ist nur so zu verstehen, daß an Stelle dieser Bindung die Wirkung im freien räumlichen Ambiente und der optische Zusammenhang mit der ganzen Szenerie der architektonischen Umgebung getreten sind. Auch unmittelbarer gewinnt der Freiraum in der architektonischen Komposition als Wechsel von Raum und Form oder von Mauerkern und Mauerdurchbruch eine neue künstlerische Bedeutung.

All dies bedeutet zweifellos die Auflösung der alten griechischen tektonischen Gesetzmäßigkeit und jener Ideallösungen, in denen sie, wie die synthetische Darstellung des Menschen in den Göttergestalten, ihre reinste Verkörperung fand. Doch nirgends führt dieser Auflösungsprozeß zur Unterdrückung der künstlerischen, plastischen und tektonischen Verherrlichung des Körperhaften, das nun im Gegenteil, jenseits der Grenzen des früheren harmonischen Ausgleiches der Gewalten, ein Spiegelbild des mit allen Mitteln der sinnlichen Wirkung souverän die Massen gestaltenden Willens geworden ist.

Und derselbe Grundzug tritt uns auch in der zweiten Hauptrichtung der antiken Baukunst in der Zeit der Antonine und Flavier entgegen, die nicht auf einer Weiterbildung der griechisch-hellenistischen Architektur beruhte, sondern von ihr grundsätzlich verschieden war. Etwa in derselben Zeit, aus der die ältesten Katakomben stammen sollen, entstehen in Rom Bauwerke neuer Art. Es sind dies, um die wichtigsten zu nennen, die Titusthermen, die von Domitian gebauten Teile der kaiserlichen Residenz auf dem Palatin, die Domus Flavia und der mit Unrecht Domus Augustana benannte Palast, wie auch die Trajansthermen. Diese Bauten beruhen nicht wie die der griechisch-hellenistischen Architektur auf tektonischen und plastischen Einzelformen, aus denen sich der Aufbau organisch entwickelt, sondern auf der homogenen Baumasse, die zu gewaltigen Baukörpern und deren Hohlform zu ebenso gewaltigen Raumkörpern geformt wird. Es entstanden da große Säle und Komplexe von gewölbten Räumen mit kompakten Wänden und merkwürdigen Konstruktionen — von der griechisch-

hellenistischen Baukunst so verschieden wie eine moderne Bahnhofshalle aus Beton und Eisen von einer gotischen Kathedrale.
Vielleicht stimmt dieser Vergleich auch insofern, als die Voraussetzungen für diesen neuen Profanbau in den Schöpfungen der römischen Ingenieure enthalten waren, in den Befestigungsbauten, Aquädukten, Brücken, Tepidarien, Arenen, Hafenbauten und anderen Anlagen, die uns als technische Leistungen noch heute in Erstaunen setzen. Was im Zusammenhange mit der Lösung technischer Aufgaben, die in der Lebensstruktur des römischen Weltreiches eine so wichtige Rolle spielten, entstanden ist, gewann im gegebenen Momente auch eine darüber hinausgehende künstlerische Bedeutung. Dieser Moment war gekommen, als der Kampf um die Weltherrschaft abgeschlossen war und die Beherrscher der Welt das Hochgefühl des Stolzes auf jene kulturelle Eigenart zu erfüllen begann, die sich zur ersten Stelle in der Menschheit durchgerungen hatte. Sie setzten der griechischen ästhetisch-wissenschaftlichen Auffassung des Lebens eine andere entgegen, die auf Macht, staatlicher Autorität und rechtlicher Ordnung beruhte. Auf ihr waren das neue Kaisertum, das neue Imperium, die neue imperiale Organisation der Welt aufgebaut, und ihre Gesichtspunkte, Mittel und Schöpfungen traten naturgemäß überall in den Vordergrund, als dieser Aufbau vollendet war und in dem neuen Kaisertum seinen Höhepunkt fand. Dazu gehörte als treues Widerspiel der staatlichen Machtfülle und Verwaltung eine Baukunst, in der die Kunst der römischen Ingenieure, gewaltige Massen technisch zu organisieren, zum Ausdruck kam.
Ihre konstruktiven Mittel, die mächtigen Maueranlagen oder kühnen Wölbungen werden dabei zu ästhetischen Faktoren erhoben. Gleichzeitig beginnt aber auch das architektonische Schaffen sich auf neue Aufgaben und Probleme zu konzentrieren, auf Schönheit der Räume und der kompakten Baublöcke, so daß sich zu dem neuen architektonischen Empfinden auch ein neuer Phantasieinhalt gesellte. Dieser hatte einen alten Stammbaum, denn eine Baukunst der geformten Massen und Räume finden wir schon bei den altorientalischen Völkern, und aus dem Osten mögen auch neue bauliche, auf dieser alten Entwicklung beruhende Vorstellungen in die römische Kunst um so leichter eingedrungen sein, als sie autokratischen Lebensformen entsprochen haben, deren Einfluß auf die Cäsaren und ihre Umgebung auch sonst beobachtet werden kann. Sicher aber nicht mehr als das; denn nirgends lassen die Schöpfungen der römischen Architekten eine Durchbildung der Kompo-

sition durch die überlegene Darstellung der natürlichen tektonischen Kräfte vermissen, die nicht möglich wäre, wenn die römische Blockarchitektur nicht auf einer Kunst beruhen würde, die durch die Schule der Griechen gegangen war, nirgends den auf der ganzen antiken und auch spezifisch römischen Kultur und Bildung beruhenden klassischen Charakter, der sie von allen älteren Analogien nicht minder unterscheidet, als etwa das römische Kaisertum von altorientalischen Despotien oder die römische Stoa von den Lehren Hammurabis verschieden war.

Ich verweilte länger bei dieser zweiten Richtung in der offiziellen Baukunst der römischen Kaiserzeit, weil ihr die Folgezeit höchst wichtige Neuerungen zu verdanken hat. Dazu gehört die neue künstlerische Bedeutung der Räume. Nicht aus der griechischen Säulenarchitektur, sondern aus dieser neuen Raumarchitektur entwickelt sich die Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit. Mit der architektonischen Schönheit des Raumes gewinnt aber auch seine Begrenzung, die Wand, eine neue künstlerische Funktion. Daß eine glatte Mauerfläche durch ihre Proportionen, durch den Gegensatz zur plastischen Form allein als ein künstlerisches Element empfunden wurde, war ein so bahnbrechender Fortschritt wie etwa die künstlerische Nobilitierung der Verstrebungskonstruktion in der gotischen Baukunst. Dazu kam die neue Rolle der Wölbung und des Bogens, die in der neuen Architektur eine ähnliche Bedeutung erlangten, wie sie in der griechischen die Säulen und das Gebälk besessen hatten, worin nicht nur eine Änderung der Formensprache, sondern zugleich ein Aufgeben des ideellen Inhaltes der griechischen Tektonik enthalten war. Ihr harmonisch ausgeglichenes oder barock gesteigertes Kräftespiel mußte dem weichen, was in den Bögen und Wölbungen zum Ausdruck kommt: einem freien Formen der Massen und Räume, indem die Schwerkraft nicht wie bei den Griechen von Glied zu Glied in sublimer natürlicher Gesetzmäßigkeit behoben, sondern in ihren elementarsten Erscheinungen durch die Macht des tatkräftigen Willens technisch und künstlerisch bezwungen und der angestrebten Form dienstbar gemacht wurde.

Mit der späteren christlichen Kunst verbinden diese Architektur viele Brücken, von der Katakombenkunst ist sie jedoch nicht minder gegensätzlich verschieden als von der hellenistischen Überlieferung, mit der sie auch in verschiedener Weise verbunden ist. Entschiedener noch als diese Architektur in ihren Spätformen beruhen die Erfindungen der

neuen römischen auf Momenten der körperlichen Wirkung, auf der Wucht kubischer Gebilde, auf der Schönheit der körperlich gedachten Raumform, auf der kompakten Massivität und materiellen Beschaffenheit ihrer Begrenzung. Als eine Apotheose auf die körperliche Schönheit eines breit und schwer ruhenden Raumes erscheint im Pantheon die Übertragung der neuen architektonischen Ideale auf Kultanlagen, und der Geist, der aus den Ruinen am Palatin spricht, ist der alte, wie ihn der ganze antike Kult der plastisch und tektonisch objektivierten Körper und der diesem Kulte entsprechende Begriff der künstlerischen Größe und Monumentalität geschaffen haben. Dieser Geist nimmt nicht etwa allmählich ab, sondern bringt auch im dritten Jahrhundert noch Werke hervor, die an Entfaltung der materiellen Großartigkeit oder sinnlichen Pracht alle vorangehenden überbieten oder ihnen zumindest nicht nachstehen sollten, wobei jedoch nicht nur das Maß der Absichten, sondern nicht minder der Reichtum der Lösungen gewachsen ist, indem einerseits die Raumkompositionen kühner und mannigfaltiger gestaltet, andererseits aber die Elemente der peristylen Architektur mit dem neuen Blockbau enger verbunden und dadurch neue Wege eingeschlagen worden sind. Kolossalordnungen mit reichem verkröpftem Gebälke werden in die Säle hineingestellt, den Wänden entlang, denen sie, wie in den Tepidarien der Thermen des Caracalla oder des Diokletian oder in dem großen Tempel des diokletianischen Palastes in Spalato, die denkbar stärkste Reliefform verliehen haben. Oder die Baumasse selbst wird zu einer solchen Reliefform gestaltet, wie in der Porta Nigra zu Trier. Und am Ende dieser Periode steht die Basilika des Maxentius, ein Bau, der neben dem Pantheon das imposanteste Beispiel dieser vorchristlichen Raumkunst ist, für die die Räume Raumkörper sind, überall übersichtlich geformt und wie aus der Baumasse herausgeschnitten, und in der auch diese Baumasse nicht nur die Funktion einer an sich nebensächlichen Hülle hat, nicht nur gleichsam ein notwendiges Übel bildet, sondern zu dem substantiellen Inhalt der künstlerischen Wirkung des Baues gehört. Wem die Unvereinbarkeit einer solchen Kunst mit dem dekorativen System der Katakomben nicht genügend verständlich wäre, der vergleiche es mit dem Werke, das an der Pforte der Epoche des staatlichen Christentums steht, seinem Zwecke und seiner Form nach aber noch der untergehenden Periode angehört: mit dem Konstantinsbogen, bei dem, wie bei seinem Vorbild, dem Bogen des Septimius Severus, eine pompöse Scheinarchitektur aus Säulen,



2. DIE DREI JÜNGLINGE IM FEUEROFEN / PRISCILLA-KATAKOMBE, ROM / ZU SEITE 14

Gebälk und Freistatuen auf Postamenten der Wandfläche vorgelegt wird und den Eindruck des Denkmals so beherrscht, daß die erzählenden Reliefs, die sie einrahmt, nur als ein unselbständiger und untergeordneter Schmuck wirken können.

So lehrt uns aber diese Betrachtung, daß zwischen den Katakombenmalereien und der gleichzeitigen offiziellen antiken Kunst ein tiefgehender Unterschied in den künstlerischen Absichten bestanden hat. Denn es kann kein Zufall sein, daß man dort bestimmten Bestrebungen, die zu dem grundlegenden Inhalt der formalen Probleme in dem gleichzeitigen heidnischen Kunstschaffen zu zählen sind, ebenso ängstlich und allseitig aus dem Wege ging, wie umgekehrt in diesem für die wichtigsten Kriterien der formalen Auffassung, deren Niederschlag das dekorative System der Katakombenmalereien bildet, kein Beleg gefunden werden kann.

Noch deutlicher wird dieser Sachverhalt in den figuralen Kompositionen. Die Vereinfachung und der damit verbundene Verzicht auf die bis dahin geläufigsten und größten Ruhmestitel der antiken darstellenden Kunst sind über alle Maßen auffallend. Von den schönen architektonischen und landschaftlichen Hintergründen und den mit ihnen verbundenen mannigfaltigen Schilderungen der Natur und des Lebens, wofür gerade die Gemälde des letzten Stiles in Pompeji unzählige Beispiele bieten, findet man in den Katakomben nur ganz geringe und vereinzelte Überreste, die sehr bald ganz verschwinden. Es handelt sich dabei nicht nur um einzelne Hintergrundsmotive, sondern um das ganze Prinzip des räumlichen Zusammenhanges, wie es die klassische Kunst erfunden hat und welches darin bestand, daß jedes Ding im Konnex eines natürlichen, unmittelbar mit ihm verbundenen räumlichen Zusammenhanges dargestellt wurde. Diese Erfindung, die etwa in dieselbe Zeit fällt, in der die Peripatetiker die Lehre von der überall waltenden natürlichen Kausalität aufgestellt haben, führte dazu, daß die Künstler von da an mit jedem dargestellten Vorgang eine begrenzte und in sich geschlossene räumliche Bühne in der Weise verbunden haben, daß diese Rekonstruktion des natürlichen Raumzusammenschlusses mit der Erfahrung möglichst in Einklang stand.

Während diese Art der bildlichen Erfindung sonst in der spätantiken Kunst der zweiten Hälfte des ersten und der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts nicht nur die durchaus herrschende war, sondern auch in gewissem Sinne auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung stand, fehlt

sie in den Katakomben ganz. Die Darstellung der materiellen Raumzusammenhänge beschränkt sich hier auf einen schmalen Bodenstreifen, die Komposition auf wenige Figuren, zumeist auf eine einzige. Bei mehrfigurigen Kompositionen weist die Anordnung ein ganz einfaches Schema auf:

1. Die Figuren sind nicht in verschiedener Tiefe des Bildraumes dargestellt, sondern möglichst in gleicher Entfernung vom Beschauer, und zwar in der Regel ganz an den Rand der Darstellung gerückt, so daß sich ihre Tiefenausbreitung nicht hinter die Bildfläche auszudehnen scheint.

2. In dieser einen Raumschicht stehen sie entweder nur koordiniert nebeneinander oder symmetrisch, links und rechts von einer Mittelfigur gereiht, wie auch die Darstellungen in verschiedenen Feldern möglichst korrespondierend erfunden sind.

Wie die bewegteren oder freieren Kompositionen, so fehlen auch alle komplizierteren Stellungs- und Bewegungsmotive. In den meisten Fällen treten uns die Figuren in unbewegter Frontalität entgegen, was um so primitiver wirkt, als die Maler bei der Darstellung der Figuren auch sonst auf vieles verzichtet haben, was in der klassischen Malerei das höchste Ziel des künstlerischen Strebens gebildet hat: auf die Fülle der Anschauung und auf die überlegene Sicherheit in der Wiedergabe der Natur und in der Lösung aller formalen Probleme, die als Frucht einer jahrhundertelangen Entwicklung und Schulung in der unmittelbar vorangehenden und auch in der gleichzeitigen heidnischen Kunst einen so hohen Grad der Vollendung besessen hat. An Stelle des alten Reichtums an Beobachtungen und formalen Lösungen trat eine begrenzte Anzahl von Typen und Schablonen, und wo in der klassischen Kunst eine ausführliche lebendige Schilderung herrschte, da finden wir in den christlichen Grabkammern eine knappe Abbreviatur.

Man wäre zunächst versucht, diese ganz auffallenden Merkmale als eine vollständige Verarmung der Malerei zu bezeichnen, wie sie kaum zum zweitenmal in dem Verlaufe der Geschichte der Kunst als eine so plötzliche und weitgehende beobachtet werden dürfte. Denn es geht nicht an, sie durch ein allgemeines Versagen der schöpferischen Kraft der klassischen Kunst zu erklären, da sie ganz unvermittelt, mit einem Schlage an einer Fülle von Denkmälern wahrgenommen werden kann, und zwar in einer Zeit, in der, wie wir noch hören werden, die heidnische Skulptur und Malerei noch durchaus im Besitze der alten Schulung war. Eben-

sowenig kann sie aber auf die relative Minderwertigkeit der Denkmäler, auf das geringe künstlerische Können der in den Katakomben beschäftigten Maler zurückgeführt werden. Wäre dies der Fall, so müßten zumindest Versuche vorliegen, die Vorzüge der übrigen klassischen Kunst irgendwie nachzuahmen. Was wir jedoch in den Katakomben finden, ist nicht eine geringere Qualität des Gewollten und Erreichten, sondern eine andere Kunst, der klassischen gegenüber eine neue Kunst. Für die üblichen Darstellungen der Katakombengemälde wurde dies von den meisten Forschern angenommen, wobei man sich in der Regel mit der Feststellung des christlichen Ursprungs begnügte. Einen weitergehenden Erklärungsversuch hat Wulff aufgestellt[1]. Seiner Meinung nach war die Katakombenkunst eine „Urzeugung", das heißt sie bedeute den Beginn einer neuen Kunst, die sich aus primitiven Bildideen entwickelte. In den Amuletten der altchristlichen Zeit, von denen sich viele aus späteren Jahrhunderten erhalten haben, seien Proben einer Darstellungsgattung zu erblicken, in welcher sich Gebete und Zauberformeln zum bildlichen Ausdruck verdichtet haben. Aus solchen Neubildungen, die sich in der Komposition an uralte orientalische, in der Volkskunst erhaltene Schemen angeschlossen hätten, sei, vermischt mit Entlehnungen aus der Antike, zuerst in Alexandrien der älteste Bilderzyklus entstanden, dessen Erfindungen sich in den Wandgemälden der römischen Cömeterien erhalten haben. So habe die Kunst — nach Wulffs eigenen Worten — „neu angefangen".
Diese Erklärung ist zunächst ganz hypothetisch, da die Devotionalien, auf die sich Wulff beruft, jünger sind als die Darstellungen in den Katakomben. Diese stehen bekanntlich in engster Verbindung mit den Totengebeten, dürften also schon deshalb für die Katakomben und nicht für Pilgeramulette erfunden worden sein. Aus Alexandrien sind uns nur spätere Denkmäler erhalten, die überdies mit den Malereien in den italienischen Katakomben nichts gemein haben. Die Annahme, daß christliche Maler oder besser gesagt unbeholfene Dilettanten, nur aus den dunklen Quellen einer volkstümlichen Superstition schöpfend, mitten in der spätantiken Entwicklung eine neue Urkunst erfunden hätten, ist ebenso romantisch, als sie offenkundigen Tatsachen widerspricht. Denn es handelt sich bei den Neuerungen der Katakombengemälde nicht nur um neue Bildideen, sondern um weit mehr: um eine neue künst-

[1] Oskar Wulff, Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. Berlin o. J.

lerische Orientierung, die sowohl in den bildlichen Erfindungen als auch in der ganzen Auffassung der formalen Probleme in gleichem Maße zutage tritt und weder primitiv noch altorientalisch noch volkstümlich ist. Obwohl die Katakombenmalerei von der klassischen diametral verschieden ist, setzt sie sie doch voraus und entwickelt sich aus ihr. Der Zusammenhang beschränkt sich nicht, wie manchmal behauptet wird, auf einzelne Entlehnungen, sondern erstreckt sich nicht minder auf allgemeine Stilmerkmale, unter denen besonders zwei als wichtig und charakteristisch hervorzuheben sind. Das eine liegt in der ganzen Formenauffassung, die zwar auf die naturalistischen und artistischen Ziele und Vorzüge der klassischen Kunst verzichtet, im übrigen jedoch von antiken formalen Normen vorläufig ganz abhängig bleibt. Die neuen Bilder und Dekorationen entwickeln sich nicht aus skurrilen Anfängen zu einem größeren Reichtum, sondern werden deutlich in umgekehrtem Vorgang aus einem ursprünglich reichen Vorrat an Formen und bildlichen Vorstellungen herauskristallisiert. Ähnlich verhält es sich auch mit dem malerischen Stil der Gemälde, dessen Grundlage überall der spätantike Impressionismus bildet, der in den älteren Gemälden in seiner klassischen Entwicklungsstufe und Bedeutung stärker und reiner ist als in den späteren, so daß auch in dieser Beziehung die Katakombenmalerei nicht als eine Urkunst, sondern als eine Erscheinung aufzufassen ist, die bei allen Verschiedenheiten mit dem spätantiken Kunstleben verbunden ist.

Der Impressionismus war eine der letzten und feinsten Blüten der antiken Kunstentwicklung. An die Kunst, die Dinge darzustellen, nicht wie sie sich in der objektiven Erfahrung zeigen, sondern wie sie der subjektiven Wahrnehmung in immaterielle Eindrücke umgesetzt erscheinen, konnte das Christentum leichter anknüpfen als an jede andere — ähnlich wie die christliche Wissenschaft an die neuplatonische Philosophie sich anschließen konnte, die die Welt als ein Erzeugnis des Geistes zu verstehen und die Quelle der Schönheit in der Einstrahlung des geistigen Lichtes in die sinnliche Materie zu suchen begonnen hat.

So ist der Ausgangspunkt der Kunst der Katakombenmalereien nicht eine Urzeugung, sondern die Kunst ihrer Zeit, der Stil der antiken Malerei der ersten Jahrhunderte nach Christus. Sie bleibt jedoch nicht bei diesem Stil stehen, sondern verändert ihn. Diese Veränderung besteht nicht in einer volkstümlichen Rustifikation, die bloß auf einer Vergröberung der Darstellungsmittel beruhen soll. In den Katakomben



3. ORANS IN DER KATAKOMBE DES HEILIGEN CALIXTUS IN ROM
ZU SEITE 22

werden folgerichtig bestimmte Qualitäten der vorangehenden und gleichzeitigen Kunst unterdrückt und durch andere ersetzt.

Ausgeschieden hat man nach Möglichkeit alles, was an den alten Körperkult und Naturalismus erinnerte, an deren Stelle neue Werte traten. Dazu gehört in erster Linie ein neues Verhältnis zur Grundebene. Die geschlossenen begrenzten Raumbühnen sind verschwunden, doch nicht der Raum selbst. Obwohl die Schilderung einer bestimmten räumlichen Szenerie zumeist ganz fehlt, wirkt doch der Hintergrund der Figuren nicht wie eine materielle Grundebene, sondern wie freier Raum. Diese Wirkung wird durch die erwähnte parallele Anordnung der Figuren in gleicher Entfernung vom Beschauer, die auch in der Ausbreitung der Formen eine seichte Raumzone nicht überschreitet, erreicht. Es fehlt jedes Relief, jede kubische Wirkung, die Verkürzungen werden möglichst vermieden. Die Körperlichkeit wird dadurch auf ein Minimum eingeschränkt, daß die Gestalten mit einer optischen Sehebene zusammenfallen, und da diese Sehebene sich im wesentlichen mit dem Hintergrunde deckt, wird dieser im Bewußtsein des Beschauers in die Illusion eines die Figuren frei umgebenden Raumes verwandelt. Das Tastbare, Plastisch-Dreidimensionale ist fast ganz eliminiert. Wie Schatten oder Phantome scheinen die Gestalten irgendwo aus dem sie umgebenden unbegrenzten, ungeformten Freiraume emporzutauchen.

Damit war sicher nicht ein naturalistischer Fortschritt beabsichtigt, wie man ihn sonst in der spätantiken Malerei zuweilen findet: in der Wiedergabe der Beleuchtung und Luftstimmung oder in der Darstellung des atmosphärischen Hintergrundes bei Motiven, die ihn erfordert haben. Bei den Katakombengemälden handelt es sich nicht um diesen oder jenen natürlichen Freiraumausschnitt, nicht um diese oder jene malerische Wirklichkeitsbeobachtung, sondern um einen idealen Raum, um den Raum an sich, der an Stelle des alten Reliefgrundes tritt.

Woher kommt diese Wandlung? Aus derselben Quelle, aus der die Vermeidung des plastisch und tektonisch Körperlichen floß. Um dies zu verstehen, müssen wir uns den Sinn und Zweck dieser cömeterialen Malerei im Zusammenhange mit der neuen christlichen Auffassung der Kunst überhaupt vor Augen führen. Ebenso tiefgehend wie die formale ist auch die inhaltliche Wandlung, die die Katakombenmalerei von der klassischen Kunst unterscheidet. Dieser Unterschied besteht nicht nur in neuen Darstellungsstoffen, sondern nicht minder in einer neuen Auffassung der inhaltlichen Bedeutsamkeit.

Verfolgt man die Entwicklung der spätantiken Kunst in ihrem Verhältnis zum Darstellungsinhalt, so macht man die Wahrnehmung, daß insbesondere bei sakralen Darstellungen das Inhaltliche stark an Interesse verloren hat. Die alten religiösen Vorstellungen werden immer mehr zu dem nur äußeren Vorwand für rein künstlerische Wirkungen, und so verwandeln sich vielfach die Gestalten der alten Mythologie in artistische und dekorative Motive, denen man inhaltlich so gleichgültig gegenüberstand, daß die altchristlichen Maler kein Bedenken hatten, sie als anmutiges Beiwerk zur Füllung leerer Flächen zu verwenden.

Scheinbar gilt das auch für die christlichen Darstellungen. Alles Epische, Dramatische, auf Willensakten und Handlungen Beruhende, alles was inhaltlich einen antiken Menschen gefesselt hätte, fehlt, und einem nichteingeweihten Beschauer könnten die regelmäßig in den verschiedenen Feldern verteilten Gestalten auch nur als inhaltlich indifferente Motive erscheinen. Das sind sie aber nicht, im Gegensatze zu ihren heidnischen Parallelen. Sie sind im Gegenteil von höchster inhaltlicher Bedeutsamkeit, die allerdings ganz anderer Natur ist, als die, welche der klassischen Kunst verlorengegangen war. Nicht darin, was sie dem Beschauer sinnfällig vor Augen führen, sondern woran sie ihn erinnern und was in den einfachen Proto-Urkunden der christlichen Malerei gar nicht sichtbar ist, liegt ihre Bedeutung. Auch wenn sie historische Ereignisse und Personen darstellen, sind sie Symbole, deren Aufgabe mit dem objektiven Inhalt der Darstellung nicht erschöpft ist; sie sollen dem Beschauer die Mysterien und Wahrheiten des neuen Glaubens zum Bewußtsein bringen.

Auch die Alten hatten natürlich ihre Sinnbilder. Ihr Ausgangspunkt war aber fast durchwegs die anthropomorphe Personifikation von Vorstellungen, die in der bildlichen Darstellung unmittelbar sinnfällig wirken konnten und deren geistiges Substrat überdies durch die davon unabhängige Entwicklung der bildlichen Typen vielfach ganz nebensächlich geworden war. In der Katakombenmalerei handelt es sich dagegen um abstrakte Lehren und Gedankenverbindungen, die mit nur mittelbar mit ihnen zusammenhängenden Darstellungen verbunden werden, woraus sich jene gedankliche Symbolik und Allegorie entwickelte, die an Stelle der klassischen poetischen Fiktion und Veranschaulichung der Umwelt trat und zu den merkwürdigsten Zügen der ganzen mittelalterlichen Kunst gezählt werden muß.

So unterscheiden inhaltlich zwei wichtige Eigentümlichkeiten die Katakombengemälde von der gleichzeitigen klassischen Kunst:

1. Der Sinn und Zweck des Kunstwerkes verschiebt sich ganz und gar zugunsten seines abstrakten, gedanklichen, theologischen Inhalts.
2. Zum Verständnis dieser Bedeutung der Darstellung ist das Mitwissen, die subjektive gedankliche Beteiligung des Beschauers in weit größerem Maße als je in der Antike notwendig.

Man blieb nicht bei einzelnen Zeichen und Sinnbildern stehen, welche auch anderen, insbesondere älteren und neuen orientalischen Kulten bekannt waren, und wovon auch sonst manches in die spätantike Kunst aufgenommen worden war, sondern legte auch ganzen Darstellungen bestimmte Gedankenzusammenhänge zugrunde. Es sind dies Gedanken, die sich auf die Erlösung nach dem Tode, auf die Errettung aus der Versuchung, auf Christus als Erlöser und Wundertäter, auf die Wege der Gnade, die Taufe und Eucharistie beziehen, oder mit Gebeten um Gottes Beistand für die Verstorbenen, wie auch mit Vorstellungen von ihrem Sein in ewiger Seligkeit verbunden sind. Man hat bekanntlich den Ursprung dieser cömeterialen Darstellungen in Totenliturgien gesucht. Auch auf andere Quellen hat man hingewiesen. So auf das ergreifende Gebet der commendatio animae, das heute noch der Priester am Sterbelager betet und das bereits im zweiten Jahrhundert nachgewiesen werden kann. Ferner auf die pseudocyprianischen Gebete und deren exorzistische Grundlagen, in denen man Parallelen zu den Beschwörungs- und Erlösungsideen der ältesten Katakombengemälde gefunden zu haben vermeinte.

Jedenfalls fließt all dies zu allerletzt aus einem und demselben neuen, unantiken Gefühls- und Vorstellungsleben, dessen wichtigstes Merkmal die Abwendung von den Gütern dieser Welt und die Konzentration der Gedanken und Gefühle aufs Jenseits war. Die Grundprobleme der antiken Weltanschauung, die auf dem irdischen Sein und Werden beruhten, verloren ihre Macht, und Gesichtspunkte der eschatologischen Bestimmung der Menschheit traten an ihre Stelle. Mit ihnen neue Gedanken, Gefühls- und Gesinnungswerte, die von den alten naturalistischen oder die Naturgewalten nur einschränkenden Idealen durch eine tiefe Kluft getrennt waren. Der Zweck der Malerei hat sich verändert. Sie hatte in den Katakomben nicht formvollendete Körper, heroische Menschen, irdisch denkwürdige Taten und Situationen darzustellen, sondern zum Gebete aufzufordern und die Seelen über alles Irdische zu erheben.

Und diesem Zweck hatte auch die künstlerische Form zu dienen. Ihm zuliebe wurde alles aufgegeben, was in der Richtung der weltlichen Orientierung der Kunst hätte wirken können. Die Gedanken und Gefühle sollten sich nur auf das Eine, auf Gestalten und Zeichen einstellen, die das christliche geistige Geheimnis, das Erlösungswerk und das neue überirdische Ziel der Menschheit zum Ausdruck bringen, und diese Einstellung durfte nicht durch eine allzu materielle Wirkung, man könnte sagen materielle Gegenwart der Figuren und Situationen gestört werden. Durch den Impressionismus schon früher zuweilen als natürliche optische Erscheinung entmaterialisiert, wurden sie nun in den Katakomben jenseits der Grenzen und Kräfte des irdisch Bedingten in die Sphäre der freien, unbegrenzten, zeitlosen Räumlichkeit übertragen. Aus einem physischen und optischen Phänomen verwandelt sich der Raum in einen metaphysischen Begriff und damit zugleich aus einem erläuternden Element der bildlichen Erfindung in ein konstitutives. Der Schauplatz der dargestellten Visionen und Zeichen ist nicht mehr eine irdisch bedingte und begrenzte Szenerie, sondern ein idealer Freiraum, in dem das Tastbare, Meßbare, mechanisch Zusammenhängende jede Macht und Bedeutung verloren hat. Er leitet das Auge in unbegrenzte Tiefen, und in diese Tiefenbewegung ordnen sich die Figuren ein, ohne sie durch kubische Wirkungen zu stören, fern von jeder Wirklichkeitsnachbildung, als eine traumhafte Projektion von personifizierten Erlösungs- und Jenseitsideen oder Andachtsgefühlen, in Zonen eines transzendenten Seins, in dem die Gesetze des weltlich gebundenen Geschehens gegenstandslos geworden sind. So liegt aber in dieser neuen Einheit von Form und Raum nicht ein unmittelbarer Fortschritt im Sinne der klassischen oder modernen Naturwiedergabe, sondern eine sowohl der Antike als auch allen anderen älteren Kunstperioden gegenüber neue, auf neuen metaphysischen Bedürfnissen und Anschauungen beruhende vollständige Umwertung der Kunst, die darin bestanden hat, daß alles am körperlichen Dasein und Sinnenleben Orientierte als Ziel der künstlerischen Bestrebungen der neuen psychozentrischen Auffassung der Welt weichen mußte und der Glaube an einen übersinnlichen Zusammenhang der Dinge über die sinnliche Erfahrung erhoben wurde. Aus diesem Sachverhalte erklärt sich auch die bereits erwähnte Anordnung der Figuren. Nur in Szenen, welche noch eine Erinnerung an irdische Begebenheiten im Rahmen der neuen geistigen Bedeutsamkeit hervorrufen sollten, wie z. B. in den Jonasszenen, blieb eine Spur

der alten naturalistischen Kompositionen zurück, wogegen in allen Darstellungen, die die Gedanken und Gefühle des Beschauers unmittelbar über alles Irdische erheben sollten, ein neues kompositionelles Prinzip beobachtet werden kann.

Die Figuren sind dem entrückt, womit im irdischen Dasein die Menschen untereinander in vergänglichen Handlungen und Ereignissen verbunden werden. Sie sind gleichsam aus dem weltlichen, physischen und psychischen Leben und Erleben ausgeschaltet, was sie als starr und leblos erscheinen läßt. Diese Erstarrung beruht aber nicht wie in der altorientalischen Kunst auf der Unbewegtheit eines Idols, das den Wirklichkeitsrelationen in ihrer verwirrenden Mannigfaltigkeit blockartig die indifferenzierte Urkraft entgegenstellt, sondern auf der Unterordnung der physischen Bewegungsmomente unter höhere geistige Faktoren, denen gegenüber das physische Geschehen in den Hintergrund treten mußte.

Wenn auch der physische und psychische Kontakt der Figuren untereinander fehlt, so kommt doch in ihrer Frontalität und in ihren Gesten die Verbindung mit dem Beschauer einerseits, mit höheren geistigen Gewalten andererseits zum Ausdruck. Sie sind nicht unbeweglich oder eine organisch nicht erschöpfend artikulierte Masse, sondern nur dem entrückt, was die Menschen auf Grund von Willensakten und Handlungen untereinander verbindet. Dies ist Nebensache geworden gegenüber einer höheren ordnenden Kraft, die in der Welt der ewigen Werte waltet und von den Menschen durch Gottes Erleuchtung erkannt wird. Sie sind nicht fetischartig objektive Gebilde oder der Niederschlag eines religiösen, philosophischen und künstlerischen Naturkultes und der mit ihm verbundenen Bestrebungen, die künstlerische Darstellung mit der natürlichen Gesetzmäßigkeit in Einklang zu bringen, sondern Sinnbilder dieser inneren Erleuchtung und Erhebung, wie sie sich der Geist losgelöst von Zeit und irdischer Begrenzung in der Welt der Unendlichkeit vorzustellen vermag. Dabei sind sie doch nicht ganz ohne Verbindung untereinander. Was sie zu einer Einheit zusammenschließt, ist einerseits ein abstraktes kompositionelles Prinzip, die rhythmisch intermittierende Reihung, andererseits aber der ihnen gemeinsam zugrunde liegende gedankliche Inhalt. Die frontal nebeneinandergestellten Figuren, scheinbar ohne Verbindung, wirken doch als eine Einheit, weil wir die Empfindung haben, daß sie durch die geistige Bedeutsamkeit, die sie erfüllt und von der sie Zeugnis ablegen, zu einer Einheit, zu einem

einzigen Sursum verkettet werden. Sie bilden untereinander und mit den Andächtigen eine heilige Gemeinschaft in Zeit und Ewigkeit; zum ersten Male tritt uns hier als Grundlage der bildlichen Anordnung jener Begriff der transzendenten Vereinigung entgegen, der in der Folgezeit stets in jenen Zeiten im Mittelpunkte der künstlerischen Vorstellungen stand, in denen der christliche Jenseitsglaube einen starken Einfluß auf die Einbildungskraft ausübte.

In all dem drückt sich die neue Bedeutung aus, welche das rein Geistige und Ideelle für die Kunst gewonnen hat. Während es sich in dem klassischen Kunstschaffen der formalen Schönheit und Vollendung unterordnen oder zumindest den formalen und materiellen Vorzügen in harmonischem Gleichgewichte anschließen mußte, verdrängt es nun alle anderen Gesichtspunkte und wird der ausschlaggebende Inhalt der künstlerischen Darstellung.

Dies mußte natürlich auch auf die Bildung jeder einzelnen Figur einwirken. Man wird kaum darauf achten, was die suggestiven Orantengestalten in den Grabkammern der Katakomben von dem formalen Reichtum ihrer klassischen Vorstufen verloren haben, wenn man ihren neuen geistigen Reichtum verstehen lernt, der ihre weitgeöffneten großen Augen mit heiligem Feuer erfüllt und der sie durch keine physische, sondern durch eine rationell unfaßbare, wunderbare Kausalität der irdischen Schwere zu entrücken scheint. „Die Seele ist alles, der Körper ist nichts" — diese Lehre, die wir immer wieder in den Schriften der geistigen Urheber des Christentums finden, erfüllt auch die malerischen Erfindungen der Katakombenkunst. Der geistige Ausdruck ist das Wichtigste, womit sie sich an den Beschauer wenden, wobei es sich nicht um individuelle psychische Vorgänge handelt, sondern um allgemeine, überindividuelle geistige Gewalten und Wahrheiten, die den Christen durch die Kunst vermittelt werden und zu denen jede materielle Form nur eine Brücke bedeutet. Nicht sinnlichen Genuß sollen sie bereiten, sondern geistige Erlebnisse auslösen, in Übereinstimmung mit der neuen „Anbetung Gottes im Geiste", die an Stelle der alten Idolatrie getreten ist.

Wenn wir nun die gleichzeitige heidnisch-klassische darstellende Kunst zum Vergleiche heranziehen, so finden wir dieselbe grundsätzliche Verschiedenheit, wie wir sie zwischen dem dekorativen System der cömete-

rialen christlichen Kunst und den Kunstabsichten der damaligen klassischen Architektur beobachten konnten.

Ich kann mich da auf die klassische Darstellung Riegls berufen[1]. Die Katakombengemälde hat Riegl, da eine ausreichende Publikation damals noch nicht vorlag und die Originale für einen ausländischen Forscher nur in sehr beschränktem Maße zugänglich waren, nicht einbezogen, so daß seine Schilderung der Entwicklung des zweiten und dritten Jahrhunderts ausschließlich auf heidnischen Denkmälern beruht. Auch da zieht er ausdrücklich nur jene heran, die eine fortschrittliche Strömung verkörpern, der sich im allgemeinen „die Vulgärkunst, wozu auch die religiöse Kunst zu zählen ist,“ fern gehalten hat. Man könnte wohl richtiger sagen: die offizielle Kunst, denn mit Ausnahme der Porträts, die wie so oft auch damals fast durchwegs der Entwicklung voraneilten, blieb die konservative Richtung bis zum vierten Jahrhundert die herrschende, z. B. auch in den triumphalen Reliefs.

Diese Richtung hat mit den Katakombengemälden überhaupt nichts gemein, sondern weist alle Merkmale der hellenistischen und römischen Überlieferung auf, von der man sich in den Katakomben ganz abgewendet hatte. So finden wir in den zahlreichen Reliefs, die zur Verherrlichung Trajans errichtet wurden, oder in den zu Ehren des Antoninus Pius und Marc Aurel geschaffenen, und ebenso im dritten Jahrhundert am Bogen des Septimius Severus eine Entwicklung, die sich durchaus in der alten Auffassung der formalen Probleme bewegt. Gestalten, denen die alten Typen und Ideale der körperlichen Vollendung und plastischen Wirkung zugrunde liegen, Kompositionen, die von der alten, engumschriebenen Raumbühne und den in verschiedener Tiefe auf ihr verteilten Figuren ausgehen; und die Wiedergabe des Geistigen überschreitet nicht die Grenzen, die ihr im ganzen Altertum gezogen waren. Und daß auch noch hundert Jahre später die Werke dieser retrospektiven Richtung zumindest nicht perhorresziert wurden, beweist nebst anderen Tatsachen besonders deutlich die Verwendung der ihr vollkommen angehörenden Reliefs von Bauten Trajans und Marc Aurels am Konstantinbogen.

Doch auch jene andere Richtung, die von Riegl als die Modekunst bezeichnet wird, bildet einen Gegensatz zu der Katakombenmalerei. Wohl

[1] Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901.

berührt sich diese Richtung, die verschiedene Strömungen umfaßt, in vielen Punkten mit den Neuerungen, die wir in den Katakomben beobachten konnten. Dazu ist zu zählen — wir können in der Hervorhebung dieser Momente Riegl folgen — das fortschreitende Eindringen der optischen Elemente in die ganze Formendarstellung, womit eine gewisse Entstofflichung verbunden war, eine größere Subjektivisierung der Kunst — „der künstlerisch maßgebende Teil der damaligen Menschheit hat begonnen einen Reiz darin zu finden, beim Genusse des Kunstwerks zugleich eine geistige Anstrengung vollziehen zu müssen" —, eine größere Betonung des Geistigen — „die Ausdrucksfähigkeit des von innen gelenkten Blickes wurde das Problem der Porträtkunst" —, das Schwinden des Interesses für das Nackte, für körperliche Schönheit und Vollendung, wie auch eine Wandlung der Komposition, die darin bestand, daß Freiraum sie zu durchsetzen begann und daß die Figuren möglichst in eine und dieselbe Ebene gezwängt und in Übereinstimmung damit mit Vorliebe en face dargestellt wurden.

Trotz dieser unleugbaren Verwandtschaft der Bestrebungen trennt dennoch die Katakombenmalerei von der übrigen vorkonstantinischen Kunst eine unüberbrückbare Kluft. Es sind teilweise dieselben Darstellungsmittel und neuen künstlerischen Bestrebungen, die wir in dieser und jener finden, doch in den letzten künstlerischen Zielen und Absichten, in dem künstlerischen Confiteor ist die älteste christliche Malerei von der gleichzeitigen heidnischen ebenso verschieden wie in dem religiösen. Im Gegensatze zu der Katakombenmalerei bleiben die Figuren auch dort, wo sie in optische Werte umgesetzt werden, den alten, ihnen zugrunde liegenden, kubisch-räumlichen Formvorstellungen treu und werden trotz des Eindringens des Freiraumes, selbst in den vorgeschrittensten Fällen, nur „in gleichsam viereckigen Nischen von möglichst geringer, das ist der Ebene angenäherter Raumtiefe dargestellt, gerade tief genug, um die Gestalten darin in ihrer tiefräumlichen Isolierung zu zeigen, aber andererseits so knapp beschränkt, daß der Gedanke an einen Ausschnitt aus dem unendlichen freien Raum nicht aufkommen konnte". Die Auffassung der Grundebene als eines Ausschnittes aus dem unbegrenzten Idealraum, die in der Katakombenmalerei überall vorhanden ist, fehlt in der übrigen vorkonstantinischen Kunst, und nicht anders verhält es sich mit der Reihung und Frontalität der Figuren, zu denen wohl auch außerhalb der Katakomben Beispiele vorhanden waren, die jedoch nur in der cömeterialen Kunst das entschei-

dende kompositionelle Prinzip geworden sind. Das Lebensvolle, physisch Bewegte, in menschlichen Handlungen und Willensakten Wurzelnde blieb in der heidnischen Kunst des zweiten und dritten Jahrhunderts auch weiter bestehen, wurde wohl teilweise entmaterialisiert, doch nie grundsätzlich vermieden wie in den Katakomben. Nie wurde es durch transzendente Bedeutsamkeit, durch eine Kunst ersetzt, in der die Welt der Sinne nur so weit in Geltung blieb, als sie in Zusammenhang mit der überweltlichen Bestimmung der Menschheit gebracht werden konnte. Die fortschreitende Vergeistigung, die wir etwa an den Porträts der mittleren Kaiserzeit verfolgen können, hält sich bis Konstantin in den Grenzen einer weltlichen Charakteristik. Überkultur, Grausamkeit, Eitelkeit, müde Erschlaffung, Cäsarenwahn in allen Formen, dann wiederum wilde Brutalität oder mutlose Resignation und Verzweiflung spricht aus den Kaiserköpfen des zweiten und dritten Jahrhunderts, doch nie ist die überindividuelle Vergeistigung, das Seelenhafte, der Vergänglichkeit der Körper als das wahrhaft Göttliche und Unveränderliche entgegengestellt. Und so bleiben auch die Porträts der vorkonstantinischen heidnischen Kunst durch die Wiedergabe individueller physischer und psychischer Merkmale mit dem naturalistischen Fundament der klassischen Kunst verbunden, während es in der Katakombenmalerei, auch wenn es sich um die Darstellung bestimmter Personen handelt, grundsätzlich aufgegeben wurde und allgemeinen antinaturalistischen Idealtypen der seelischen Schönheit und Unvergänglichkeit weichen mußte.

II

Was ergibt sich nun aus diesem Gegensatze?

Zunächst könnte die Frage gestellt werden, ob die verglichenen Erscheinungen tatsächlich gleichzeitig sind, das heißt, ob die geläufige Datierung der Katakombenmalereien als unbezweifelbar angesehen werden kann — eine Frage, die um so berechtigter erscheinen könnte, als gegen diese Datierung kürzlich von patrologischer Seite Bedenken erhoben wurden. In einer Untersuchung über die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen schließt Hugo Koch[1] aus den

[1] Hugo Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments. Neue Folge, 10. Heft.) Göttingen 1917.

Äußerungen der Kirchenväter und Apologeten, daß bis zum vierten Jahrhundert die Kirche jeden Bildergebrauch konsequent abgelehnt hat, was allerdings — wie er selbst hervorhebt — mit den bisherigen Anschauungen über die Zeit der Entstehung der Katakombenmalerei und mit ihrer ohne kirchliche Zustimmung undenkbaren Entfaltung in den ersten drei Jahrhunderten der christlichen Ära nicht zu vereinen wäre.

Kochs Klage darüber, daß die Stimmen der Väter allzusehr zugunsten der „Wände“ beiseite geschoben und abgeschwächt wurden[1], ist zweifellos berechtigt. Andererseits geht es auch nicht an, die monumentalen Belege der ältesten christlichen Kunst gar nicht zu befragen, und nur ein Versuch, beide Quellengruppen in Einklang zu bringen, kann eine Klärung des Sachverhaltes herbeiführen. Dies ist aber durchaus möglich.

Auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkte bestehen gegen die bisherige Datierung der Katakombenmalereien gewichtige Bedenken. Was zugunsten ihrer Entstehung im ersten Jahrhundert vorgebracht wurde, ist nicht unbedingt beweiskräftig. Der stilistische Befund aber ist mit den frühen Zeitansätzen noch weniger in Einklang zu bringen.

1. Mit Ausnahme von Malereien, die deutlich unter dem Einfluß einer neuen, nachkonstantinischen Entwicklung stehen, ist der stilistische Charakter sämtlicher italienischer Katakombenmalereien im ganzen und großen so homogen, daß eine Entstehung, die bis ins erste Jahrhundert zurückreicht und mit einer größeren Stilwandlung verbunden sein müßte, im höchsten Grade unwahrscheinlich ist.

2. So selbständig auch die Katakombengemälde der vorkonstantinischen heidnischen Kunst gegenüberstehen, beruhen sie doch auf bestimmten künstlerischen Voraussetzungen, die in der Zeit, in die man die ältesten Katakombengemälde datiert, noch nicht gegeben waren, sondern erst in der Kunst der mittleren Kaiserzeit entstanden sind.

Andererseits liegt aber die Entwicklung der Katakombenmalerei im wesentlichen vor dem Zeitalter Konstantins, in dem die christliche Kunst, worauf wir noch zurückkommen werden, neue Wege eingeschlagen hat.

Diese Abgrenzung läßt sich gut mit den literarischen Zeugnissen vereinigen.

---

[1] a. a. O. S. 87.

Um die Wende des zweiten und dritten Jahrhunderts schreibt Tertullian gegen die Darstellungen des guten Hirten, woraus wir schließen können, daß die symbolische Darstellung der biblischen Personen damals bereits verbreitet, aber noch nicht alt und festeingewurzelt oder allgemein üblich war.

Auch die Schriften des heiligen Clemens von Alexandrien enthalten einen Hinweis auf bildliche Symbole, daneben aber eine Auseinandersetzung mit dem Problem des Verhältnisses des Christentums zur Kunst, und zwar in der Form einer Ablehnung der künstlerischen Darstellung der Gottheit, wie sie bereits vor ihm, in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts bei Aristides, in der zweiten Hälfte bei Justin, Tatian, Irenäus und Minucius Felix, nach ihm aber, im dritten Jahrhundert bei Origenes und Methodius von Olympus und im vierten Jahrhundert bei Laktantius, Eusebius von Cäsarea, Epiphanius, Arnobius, Makarius von Magnesia und noch um die Wende des vierten Jahrhunderts bei Asterius von Amasea zu finden ist. Diese Warnung bezieht sich nicht auf symbolische Darstellungen, gegen die Clemens nichts einzuwenden hat und die sicher auch unter seinen Nachfolgern im Gebrauch geblieben sind, sondern gilt den Gefahren, die für die Christen in der heidnisch-materialistischen Auffassung der religiösen Bildwerke und der ganzen Kunst enthalten waren. Wogegen sich alle die genannten Schriftsteller wenden, ist die antike Identifikation der bildlichen Darstellung mit der Gottheit selbst und der Vorzug des sinnlich Wahrnehmbaren vor dem Übersinnlichen, des Stofflichen, Körperlichen vor dem rein Geistigen. Es ist charakteristisch, daß die Kunstwerke der Alten als tot und leblos bezeichnet werden, weil sie dessen entbehren, was den Christen allein als Leben erschien. Ihr naturalistischer Charakter wird als Lüge und Täuschung empfunden und hingestellt: „wer die Wahrheit und Weisheit liebt“ wird jene zurückweisen, da ein wahres Bild Gottes nicht in der Nachahmung des Irdischen, sondern in der menschlichen Seele zu suchen ist. Logos ist das wahre Gottesbild, es kann daher in greifbarer physischer Ähnlichkeit nicht dargestellt werden. Es ist sinnlos, Bilder der Gottheit, die die Zeit zerstört, zu verehren. In uns, in unserem Geiste, in unserer Gesinnung tragen wir das wahre Bild Gottes und dort ist er zu verehren — „in nostro immo consecrandus est pectore“ (Minucius Felix). Nicht im Greifbaren und Zerbrechlichen, in Bildern und Statuen sollen wir das Heilige und Unsterbliche suchen, sondern zum Himmel die Augen erheben.

Es handelt sich weder um Kunsthaß noch um Kunstverachtung oder Kunstverneinung. Der Antispiritualismus und Sensualismus der heidnischen Kunst, die von ihr untrennbare künstlerische und religiöse Idolatrie, das Kunstwerk als die vom subjektiven Leben unabhängige, dingliche und objektiv existierende Verkörperung der höchsten, auf sinnlicher Erfahrung beruhenden Schönheit, Vollendung und Gesetzmäßigkeit, wie auch die Bilderverehrung — dies waren die Gefahren, gegen die die Kirchenschriftsteller kämpften, und zwar in einer Zeit noch, in der nach dem Denkmälerbefunde der Bestand einer christlichen, formal und inhaltlich spiritualistischen, von der heidnischen, wie wir gehört haben, heterogen verschiedenen Kunst kaum angezweifelt werden kann.

Warum wird jedoch diese spezifisch christliche, spiritualistisch orientierte Kunst vor Tertullian und Clemens und nach ihnen nirgends erwähnt, warum beruft man sich nicht auf sie, um die Ablenkung der heidnischen zu stützen?

Zunächst könnte auf den konventionellen und dialektischen Charakter der Polemik hingewiesen werden, die weniger von bestimmten Zuständen als von grundsätzlichen theologischen Fragen ausgeht und sich in verschiedenen Fassungen, im Grunde aber doch formelhaft, von einem Autor zum anderen fortgepflanzt hat, bis sie endlich durch die realen Verhältnisse ganz überholt war und gegenstandslos wurde. Dessen ungeachtet läßt sich ein gewisser Widerschein der tatsächlichen Entwicklung im Einklang mit den Denkmälern auch in dieser Formelhaftigkeit feststellen.

Ein großer Teil der Proteste stammt aus dem zweiten Jahrhundert, das heißt aus einer Zeit, in der es wahrscheinlich tatsächlich keine irgendwie entwickeltere und allgemein verbreitete christliche Kunst gegeben haben mag, was auch aus dem Wortlaute der literarischen Nachrichten geschlossen werden kann. Daß ihr Allgemeinwerden gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts fällt, liegt durchaus im Bereiche der Möglichkeit und entspricht dem, was wir aus dem Stilcharakter der Katakombenmalereien geschlossen haben. Aus dieser Zeit stammen aber Äußerungen, in denen christliche Darstellungen erwähnt — von Tertullian bekämpft, von Clemens gestattet werden.

In der Folgezeit, das ganze dritte Jahrhundert hindurch, wird aber das alte Problem den zahlreichen Autoren der vorangehenden Periode gegenüber nur von zwei Schriftstellern, von Origenes und Methodius von Olympus behandelt. Wie diese Verminderung des literarischen In-

teresses, so spricht auch der Inhalt und das ganze Gepräge der Äußerungen der beiden Griechen dafür, daß sich der Sachverhalt geändert hat. Origenes, der wie später Dante die Kunst von Gott ableitet, erwähnt zwar in seiner Widerlegung der Vorwürfe des Celsus, daß die Christen keine Altäre, Bilder und Tempel errichten, die christliche Kunst nicht. Er beschränkt sich darauf, der heidnischen Idolatrie den christlichen religiösen und sittlichen Psychozentrismus entgegenzusetzen. Doch seine Ablehnung des anthropomorphen Götterkultes unter Berufung auf das alttestamentliche Bilderverbot ist von Gedanken erfüllt, die sich mit der ältesten christlichen Kunst auf das engste berühren, ja geradezu wie eine Erläuterung zu ihr klingen. So z. B. wenn er sagt, daß die Bekämpfung der anthropomorphen Götterverehrung und der christliche Glaube, daß der Mensch nach dem Bilde Gottes geschaffen sei, keinen Widerspruch enthalte, da die Ähnlichkeit nicht körperlicher, sondern geistiger Natur sei; oder wenn er den Bildwerken der Heiden die Gebete der Christen entgegenstellt und wenn er schreibt, die christlichen Altäre und Bilder seien nicht leblos und gefühllos oder für lüsterne und am Leblosen hängende Dämonen, sondern für den Geist Gottes empfänglich. All dies bezieht sich auf die menschliche Seele, könnte aber beinahe mit denselben Worten auch von den vergeistigten Darstellungen in den Katakomben gesagt werden. Ich denke dabei selbstverständlich nicht an direkte Beziehungen, sondern es handelt sich offenbar um zwei verschiedene, äußerlich unabhängige Emanationen einer und derselben Phase in der geistigen Entwicklung des Christentums — jener Phase, in der sich das Christentum mit dem spätantiken philosophischen Idealismus verbunden hat und die christlich-idealistische Welterkenntnis und Auffassung der sinnlichen Umwelt begründet wurde, deren Spiegelung wir auch in den Katakombengemälden finden können. Daß Origenes sie oder andere Denkmäler dieser spiritualistischen Urkunst des Christentums nicht erwähnt, erklärt sich leicht daraus, daß er nach dem großen Kaiserfrieden geschrieben hat, in der Zeit der Verfolgungen, als es gewiß nicht opportun war, auf christliche Symbole und Darstellungen besonders hinzuweisen.

Weniger geistvoll als Origenes, doch in ähnlichem Sinne schrieb auch Methodius von Olympus über Kunst. Wer die Schönheit der vernünftigen und unsterblichen Seele, die Gott nach dem Bilde seines Bildes geschaffen hat — dies sind seine Gedanken — ,,makellos bewahrt und unversehrt und so, wie der Bildner und Maler selber sie entwarf in

Nachahmung der ewigen und geistigen Natur, von der der Mensch ein Bild und Gleichnis ist, der wird wie ein hochherrliches und heiliges Götterbild sein und von dieser Erde entrückt in die Stadt der Seligen, den Himmel, dort wohnen wie in einem Tempel". Er bezeichnet die Kirche als „Bild der himmlischen Wohnung", das alttestamentliche Zelt als „Schatten des Bildes", was den Grundideen des bildlichen Systems der Katakombengemälde entspricht[1] und betont in deutlicher Unterscheidung, daß die Kunst nicht ihrem Wesen nach, sondern nur wegen der Absicht, die Bildwerke zu verehren und wie Gott anzurufen, zu verdammen sei.

Erst vom Anfang des vierten Jahrhunderts an wird die Polemik der Kirchenschriftsteller gegen die Kunst wieder lebhafter. Sie gilt wiederum in erster Linie dem Realismus und Materialismus in der religiösen Kunst (Eusebius von Cäsarea, Laktantius) oder steigert sich bis zum Bilderverbote (Canon 36 von Elvira) und zum leidenschaftlichen Verlangen, jede bildliche Darstellung religiöser Stoffe zu unterdrücken (Epiphanius). Die literarischen Erörterungen nähern sich ihrem Ausgangspunkte im zweiten Jahrhundert, was um so befremdender erscheinen könnte, als sie in eine Zeit fallen, aus der wir unzweifelhaft datierte oder datierbare Denkmäler der christlichen Kunst besitzen.

Der Widerspruch klärt sich jedoch, wenn man sich den kunstgeschichtlichen Prozeß vergegenwärtigt, der sich damals vollzogen hat. Die Kunst des siegreichen Christentums war von jener, deren Zeugnisse sich uns in den Katakomben erhalten haben, wesentlich verschieden. Die allegorischen und symbolischen Darstellungen weichen historischen und repräsentativen, das Streben nach unkörperlicher Verbildlichung der religiösen Geheimnisse und Empfindungen wird vielfach mit realistischen und materialistischen Darstellungsformen der offiziellen klassischen Kunst verbunden, aus der unverkennbar auch Elemente des antiken Bilderkultes in die christliche Kunst eindringen. Was die Apologeten vom Anfang an gefürchtet und bekämpft und später im stolzen Bewußtsein der Überlegenheit des christlichen Standpunktes als nichtig und überwunden behandelt hatten, wird seit Konstantin in Verbindung mit der Umwandlung der Kirche in eine Staatsreligion wiederum eine drohende Gefahr, gegen die die Kirchenschriftsteller mehr oder weniger nachdrücklich aufgetreten sind, ohne sie wie einst

[1] „Diese Alten lebten vielfach in einer Welt von ‚Bildern', aber Bilder hatten sie nicht", sagt Koch a. a. O. S. 24 Anm. 1. Das ist eine Annahme, die kunstgeschichtlich nicht denkbar ist.

bannen zu können. Abgesehen von erhaltenen Kunstwerken bezeugen die Worte, mit denen in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts Gregor von Nazianz, Prudentius oder Gregor von Nyssa christliche bildliche Darstellungen schildern und ihre Pracht und Naturtreue rühmen, daß in derselben Zeit, in der die Katakombenmalerei versiegte, auch der Kampf, den die Kirchenschriftsteller durch drei Jahrhunderte gegen die heidnische Auffassung der Kunst geführt hatten, sein Ende fand.

III

Nach dieser chronologischen Betrachtung können wir zu unserer Untersuchung des inhaltlichen und formalen Charakters der Katakombengemälde zurückkehren. Sie zeigte uns — um das Gesagte noch einmal zusammenzufassen — den weiten Abstand, der die cömeteriale Malerei von der gleichzeitigen Kunst der mittleren Kaiserzeit trennt. Es geht nicht an, die älteste christliche Kunst einfach als christliche Antike aufzufassen. Ihre Geschichte berührt sich wohl mit der Umbildung, die sich in der spätantiken Kunst vollzogen hat, fällt jedoch nicht mit ihr zusammen und wird nicht durch sie erschöpft. Den Berührungspunkten steht die größte Selbständigkeit gegenüber, die der ältesten christlichen Kunst einen revolutionären Charakter verleiht und sie als eine zielbewußte Verneinung der klassischen erscheinen läßt. Es handelt sich dabei nicht nur um die Darstellungsstoffe, sondern nicht minder um einen neuen Begriff der Kunst, die eine neue Bedeutung für die Menschen erlangt und auf einem neuen Verhältnisse zur sinnlichen Umwelt und den geistigen Gütern, wie auch auf einer neuen Auffassung der Wahrheit, Schönheit und Erhabenheit aufgebaut wird. Nichts ist falscher, als von dem kunstlosen oder primitiven Charakter der Katakombenmalereien zu sprechen. Dies hatte nur so lange einen Sinn, als man sie mit dem Maßstabe des künstlerischen Realismus und des religiösen Materialismus der heidnisch-klassischen Kunst gemessen hat. Ein solcher Maßstab kommt aber gar nicht in Betracht, da er auf Werten beruht, die von den christlichen Künstlern nicht angestrebt, sondern bekämpft, überwunden und durch neue ersetzt werden, für die die ältere oder gleichzeitige heidnische Kunst keinen Maßstab bietet. Es ist ein Irrtum, wenn man die Katakombengemälde als handwerksmäßige Leistungen und als Schöpfungen untergeordneter Dekorationsmaler hinstellt, die die „guten" Vorbilder der klassischen Kunst vergröbert

haben. Solche Vorbilder gibt es sicher nicht. Was in der cömeterialen Malerei künstlerisch und inhaltlich das Wichtigste ist und das Neue, wodurch sich die kompositionellen und formalen Erfindungen und Ausdrucksmittel der Katakombenmalerei von den klassischen unterscheiden, bedeutet nicht Unvermögen oder Niedergang, sondern ist die Verwirklichung von neuen künstlerischen Ideen und Absichten. Nach diesen beurteilt, verkörpert die Katakombenmalerei einen geistigen und künstlerischen Fortschritt, der auf die Zukunft hinweist und der im Gegensatz zu der erwähnten Annahme die Fesseln der klassischen formalen Überlieferung sprengt, welche wohl auch in der gleichzeitigen heidnischen Kunst mehr oder weniger ein handwerksmäßiger Ballast geworden waren, den man neuen Ideen anzupassen versuchte, ohne sich jedoch von ihm ganz loslösen zu können.

Ebensowenig als sie eine klassische Verfallskunst ist, erscheint die Katakombenmalerei im Lichte ihrer eigenen Werte als primitiv oder volkstümlich. Die ältesten symbolischen Zeichen, mit denen die Christen Erlösungsgedanken und eine mystische Gemeinschaft angedeutet haben, entsprechen der spätantiken Mysterienbewegung, die in das Christentum des zweiten Jahrhunderts einmündet und in den sozialen Unterschichten ihre Basis besaß. Diese Zeichen waren aber nur ein einfaches Verständigungsmittel, mehr eine Bilderschrift als künstlerische Darstellung und hängen mit der Katakombenmalerei nur insoweit zusammen, als sie ihre symbolische Art einleiten und von ihr auch übernommen wurden. Doch weder der entwickelte Bilderkreis der Katakombenmalerei noch ihre künstlerische Beschaffenheit kann aus dieser Quelle allein abgeleitet werden. Wie etwa die Werke des heiligen Clemens oder des heiligen Origenes von den Schriften des heiligen Irenäus die spätantike Philosophie und das ganze intellektuelle Vermächtnis des Altertums trennt, so liegt zwischen der Katakombenmalerei und den bescheidenen Hieroglyphen des christlichen Mysterienkultes die klassische Kunst in ihrer letzten Entfaltung. Es ist nicht das dekorative System allein, worauf es dabei ankommt. Ebensowenig genügt es, die Katakombenmalerei als eine Verbindung neuer religiöser Darstellungen mit der heidnisch-profanen Kunst hinzustellen. Was die cömeteriale Kunst mit der gleichzeitigen heidnischen verbindet, ist weit mehr als einzelne ikonographische Motive und dekorative Schemen. Die große künstlerische Bewegung, die sich in der Kunst der mittleren Kaiserzeit vollzog und die als eine Frucht der höchsten Bildung und künst-



4. SIEG JOSUAS ÜBER DIE FÜNF KÖNIGE / ROM, SANTA MARIA MAGGIORE / ZU SEITE 36

lerischen Kultur ihrer Zeit angesehen werden kann, wirkt auch in der Katakombenmalerei, die einen Teil dieser Bewegung bildet, sich aber von den heidnischen neuen Strömungen in der Kunst dadurch unterscheidet, daß sie im Bündnis mit der neuen religiösen Weltanschauung und als ihr künstlerischer Ausdruck sich nicht mit einzelnen Versuchen begnügt, die alten Normen einem subjektiven und spirituellen Verhältnisse zur Umwelt anzupassen, sondern die Kunst als Ganzes in ihren tiefsten und letzten Voraussetzungen und Zielen in eine Sphäre der reinsten geistigen Idealität überträgt. Die Katakombenmalerei verkörpert mit anderen Worten nach einer bestimmten Richtung hin die radikalste, vorgeschrittenste und konsequenteste künstlerische Strömung des dritten Jahrhunderts — indem sie aus den Bemühungen um Vergeistigung der künstlerischen Darstellung Folgerungen zog, zu welchen sich die heidnische Kunst nicht entschlossen hat und wohl auch ihrer Bestimmung, ihrer geistigen Einstellung und Vergangenheit nach nicht entschließen konnte.

Daß die Katakombenmalerei so weit gehen konnte, beruhte auf der Transzendenz der christlichen Weltanschauung, die es den christlichen Künstlern ermöglichte, sich über Stofflichkeit, sinnliche Wirkung und natürliche Gesetzmäßigkeit ganz hinwegzusetzen. So führte aber zugleich ihr Radikalismus, und zwar nicht erst allmählich, sondern von Anfang an, zu einem schroffen Gegensatz zwischen ihr und der gleichzeitigen heidnischen Kunst. In dem Antimaterialismus ihrer neuen Richtungen fand das Christentum eine Auffassung der Kunst, mit der eine Verbindung der christlichen Stellung zur Welt möglich war. Durch diese Verbindung erhielten auch jene neuen fortschrittlichen Strömungen in der spätantiken Kunst, die auf die Entstofflichung und Vergeistigung der Darstellung gerichtet waren, einen neuen Inhalt, in dem ein vollständig neuer, die ganze Evolution der antiken Kunst verneinender Begriff des Künstlerischen enthalten war. Das irdisch bedingte, zeitlich und örtlich begrenzte, durch Sinneswahrnehmungen hervorgerufene geistige Erleben der Umwelt, zu dem sich die antike Kunst in ihrer letzten Periode in fortschreitender Weiterbildung ihrer naturalistischen Grundlagen entwickelt hat, wurde durch das von Sinneseindrücken Unabhängige, nur im Geiste Faßbare, Ewige, Zeit- und Grenzenlose, über jede natürliche Gesetzmäßigkeit sich Hinwegsetzende abgelöst — durch neue künstlerische Güter, die nur auf dem Grabe der antiken entstehen und von der Kunst Besitz ergreifen konnten. —

So bedeutet die Katakombenmalerei einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Kunst. Aus dem spätantiken geistigen und künstlerischen Leben herauswachsend, ist sie nicht nur inhaltlich, sondern auch formal und in der ganzen Auffassung der künstlerischen Probleme etwas Neues. Durch die Verkettung der künstlerischen Fortschrittstendenzen der mittleren Kaiserzeit mit den Umsturzideen und dem ganzen geistigen Substrat des Altchristentums entsteht eine künstlerische Umsturzströmung, die wir mit vollem Recht als eine christliche bezeichnen können, denn ihr künstlerisches Verhältnis zur klassischen Kunst ist ein analoges, wie das der neuen Religion zum klassischen Götterkulte, zur klassischen Philosophie und Wissenschaft, zur ganzen geistigen und materiellen Kultur des Altertums. Es gibt nichts in den vorangehenden Perioden der Kunst, was man mit ihr vergleichen könnte, denn alle scheinbaren Analogien verblassen, wenn man ihre künstlerische Bedeutung näher untersucht.

Deshalb stellen sich auch der Beantwortung der Frage, wo diese neue christliche Malerei entstanden ist, unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Es ist auffallend, daß sich uns ihre Denkmäler fast nur in Italien erhalten haben und dort in großen Massen, denn das außeritalienische Material, das man mit ihr in Beziehung bringt, ist spärlich, spät und zumeist nur in Äußerlichkeiten mit ihr verwandt. Besonders beweiskräftig ist dieses Argument allerdings nicht, da es immerhin möglich wäre, daß die Denkmäler dieser Richtung sich in solchen Gebieten nicht erhalten haben, wo sie nicht die Sitte der Katakombenanlagen vor der Vernichtung bewahrte. Manches spricht auch für den alexandrinischen Ursprung der einzelnen Symbole, doch dies besagt nichts für den Ursprung des neuen Stiles, dessen Radikalismus vielmehr für Rom als für die Emporien der alten hellenistischen Kultur zu sprechen scheint und dessen Grundanschauungen vor allem im Westen in aller Folgezeit weiterwirken, während sie im Osten ältere Überlieferungen nie ganz überwinden konnten.

Wahrscheinlich war der Kunstkreis, dessen Zeugnisse sich uns so geschlossen und zahlreich in den Katakomben erhalten haben, nicht der einzige der vorkonstantinischen christlichen Malerei, wie man aus Spuren von gedanklich und formal den Katakombenmalereien verwandten und doch von ihnen verschiedenen Zyklen schließen kann, die in der Kunst der konstantinischen Periode vielfach verfolgt werden können. So liegt aber die Vermutung nahe, daß die christliche Kunst des dritten

Jahrhunderts sich in verschiedenen Zentren mit einer einheitlichen neuen Grundtendenz, doch getrennt nach verschiedenen Sondererscheinungen, entwickelt hat, von denen nur eine, die der italienischen cömeterialen Malerei, in reicherem Material uns überliefert wurde. Ist dies jedoch der Fall, so kompliziert sich die Frage nach dem örtlichen Ursprung der neuen künstlerischen Ideen in einem Maße, daß wir kaum hoffen dürfen, sie je beantworten zu können und uns mit der Tatsache begnügen müssen, daß in der vorkonstantinischen Zeit eine christliche Malerei bestanden hat, der eine der klassischen entgegengesetzte Auffassung zugrunde lag und in der, und zwar gleich am Anfang, auf das entschiedenste Wege beschritten wurden, zu denen die christliche Kunst der Folgezeit immer wieder zurückkehrte.

Werfen wir noch einen Blick auf die folgenden Jahrhunderte. Wie wir gehört haben, entbrannte in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts von neuem ein Kampf gegen die christliche bildliche Kunst, der veränderten Verhältnissen entsprungen ist. Das Christentum war nicht mehr eine verfolgte oder geduldete Minorität, nicht mehr eine jenseits des Staates stehende geistige Bewegung, sondern wurde Staatsreligion, das heißt übernahm selbst die Regierung. Ein derartiger Prozeß vollzieht sich nie ohne Kompromisse, und wir können dies auch auf dem Gebiete der Kunst beobachten. Konstantin der Große, der erste Imperator, der den neuen Verhältnissen Rechnung trug, verrichtet vor dem Labarum, dem christlichen Symbol seines Reiches, die Gebete: was einst die Schriftsteller des zweiten Jahrhunderts befürchteten, die Übertragung der Bildverehrung auf das Christentum, rückte wiederum in greifbare Nähe und daher das leidenschaftliche Sichauflehnen der rigorosen Theologen. Es war diesmal vergeblich. Die partielle Paganisierung war nicht aufzuhalten, und so wird das zweite Jahrhundert der christlichen Kunstentwicklung durch eine klassische Reaktion charakterisiert. Diese drückt sich inhaltlich darin aus, daß an Stelle des rein symbolischen und allegorischen Inhaltes von der offiziellen heidnischen Kunst repräsentative und historische Darstellungen übernommen werden. Die Vorstellungen der anthropomorphen Gegenwart Christi und der Heiligen gewinnen an Boden, und ihre Darstellung beginnt sich mit einer Auffassung zu verbinden, die als eine den christlichen Erfordernissen angepaßte Übernahme der klassischen Kultgedanken, wie sie insbesondere in der Vergöttlichung der Imperatoren ihren letzten heidnischen Ausdruck gefunden hatten, angesehen werden kann. Christus erteilt wie ein welt-

licher Machthaber Gesetze, wird wie ein Weltbeherrscher dargestellt, thront in der Mitte seiner Würdenträger, deren Erscheinung und Gehaben mit ihrer weltlichen Mission im Einklang steht. So tritt uns die repräsentative christliche Malerei in den beiden legislativen Szenen in Santa Costanza, in der Taufkirche des heiligen Johannes in Neapel, in San Aquilino zu Mailand und in Santa Pudenziana entgegen. Zugleich werden die biblischen Erzählungen in den heroischen Stil der römisch oder späthellenistisch heidnischen, epischen oder triumphalen Darstellungen übertragen. Die Miniaturen der Quedlinburger Italafragmente, oder die Bilder der altchristlichen Vorlage des Josuarotulus, oder die Mosaiken der Langhauswände in Santa Maria Maggiore stehen den Bilderepen der römischen Triumphsäulen oder den Illustrationen des älteren vatikanischen Vergils und der Mailänder Ilias unvergleichlich näher als den Katakombenmalereien, deren über alles irdische Geschehen sich erhebende Geistigkeit durch die Schilderung historischer, zeitlich und örtlich begrenzter Handlungen ersetzt wurde. Und sowohl in den repräsentativen als auch in den historischen Darstellungen geht Hand in Hand mit diesem Versuch, die Kluft zwischen der neuen christlichen und der alten klassischen Kunst zu überbrücken, auch eine Rezeption des formalen Apparates, der der späten Antike für derartige Darstellungen zur Verfügung stand.

Diese partielle Paganisierung der altchristlichen Kunst war aber keine ganze, und die ihr entgegengesetzte christliche Kunstanschauung des dritten Jahrhunderts wirkt neben ihr und in ihr weiter und formt allmählich die paganen Elemente in ihrem Sinne um, so daß die christliche Kunst des fünften Jahrhunderts wiederum einen neuen Charakter gewinnt.

In den repräsentativen Darstellungen erlangen symbolische Erfindungen abermals das Übergewicht. Es handelt sich dabei aber nicht mehr, oder zumindest nicht mehr nur um die Versinnbildlichung des übersinnlichen Jenseitsglaubens in seinen einfachen Grundgedanken wie im dritten Jahrhundert, sondern mit der Symbolik verbindet sich ein großes theologisches System der Offenbarungsgeschichte und der Erlösung der Menschheit, der christlichen Lehren und der kirchlichen Autorität, wodurch sie viel mehr als in der Katakombenkunst mit weltlichen Dingen versponnen wird. War sie in dieser ein Spiegelbild der Andacht und der reinen gefühlsmäßigen geistigen Erhebung über das Irdische, so wird sie nun gedankenhaft und belehrend, eine bildlich dargestellte

Theosophie und Dogmatik, die auch in den historischen Darstellungen zu Worte gelangt. Wir können diese Wendung sowohl in der Literatur, in den Dichtungen des Prudentius, in der didaktischen Bildererläuterung des Paulinus von Nola oder in dem bekannten Briefe des heiligen Nilus als auch in den erhaltenen Denkmälern beobachten: an den Mosaiken in Santa Sabina, am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore, in Santa Matrona zu San Prisco in Rom, im Mausoleum der Galla Placidia, im Baptisterium der Orthodoxen und in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna, in der Kapelle des heiligen Victor in Sant Ambrogio zu Mailand, und in anderen, deren ursprüngliche Kompositionen wir, wie in Santa Agata in Subura oder der Apsis von San Paolo fuori in Rom aus Nachbildungen oder dem gegenwärtigen restaurierten Zustand erschließen können.

Die historischen Darstellungen haben sich auch noch in einer anderen Beziehung grundsätzlich verändert. Das Neue wird uns klar, wenn wir die Miniaturen der Wiener Genesis, des bedeutendsten Denkmals dieser im fünften Jahrhundert sich vollziehenden Wendung, mit den Bildern der Italafragmente oder des Josuarotulus vergleichen. In diesen bewegte sich, wie schon angedeutet wurde, der ganze Vorstellungsinhalt in den Grenzen der klassischen Kunst. Die biblischen Helden sind heroische Gestalten, den antiken Idealen der körperlichen Schönheit und Vollkommenheit nachgebildet, getragen im Stil und Vollbringer wichtiger Handlungen. Kraft und Wille entscheidet bei ihnen, so daß sie als christliche Vertreter des klassischen Begriffes von Größe, Würde und menschlicher Erhabenheit erscheinen, wie dies der paganen Reaktion des vierten Jahrhunderts entsprochen hat. Ganz anders die Miniaturen der Wiener Genesis! Der heroische Grundcharakter aller älteren Illustrationen, in denen bedeutsame epische Ereignisse geschildert wurden, ist verschwunden. Wem die dargestellten Begebenheiten nicht vertraut sind, könnte glauben, daß es sich um harmlose bukolische Szenen und alltäglich unbedeutende Geschichten oder poetische Fiktionen handelt. Hirten behüten Herden oder versammeln sich bei Nacht um ihre Zelte, Frauen holen Wasser vom Brunnen, eine Karawane zieht langsam des Weges, ein Kranker liegt umgeben von Freunden im Bette, Männer beraten sich oder sprechen mit einem Herrscher, und es gibt keine inhaltliche Konzentration, keine großen Handlungen, keine Helden, die immer wieder auftreten würden, um die Phantasie des Beschauers zu fesseln und dauernd in Spannung zu halten. Nicht das Genremäßige ist

das Neue — das kommt auch in den vorangehenden klassischen Kunstperioden häufig genug vor! Das Neue liegt vielmehr darin, daß die einfachen Begebenheiten dieselbe Rolle spielen wie in der Antike die Götter- und Heldentaten. Wie diese führen sie uns in ein mythisch-historisches Zeitalter und schildern dessen merkwürdige Begebenheiten, nur bildet ihren Inhalt nicht der auf physischen oder materiellen Vorzügen beruhende Ruhm, nicht eine materielle Gottähnlichkeit, sondern die Geschichte eines auserwählten Volkes, das zum Wohle der ganzen Menschheit durch Gottes Hand — die auch bildlich dargestellt in einzelnen Miniaturen erscheint — in mannigfaltigen Schicksalen und Gefährnissen nach einer diesem Volke selbst unbekannten, in Ewigkeit durch die Vorsehung getroffenen Bestimmung geleitet wird. Die historischen Darstellungen haben somit eine neue Bedeutung erhalten:

1. Das Außergewöhnliche, episch Bedeutsame und Erhebende wird nicht mehr in Grenzen der natürlichen physischen und geistigen Vorzüge der Menschen gesucht, sondern in dem Eingreifen übernatürlicher und übersinnlicher Gewalten.

2. So werden aber die heroischen Gestalten und Taten gleichsam entthront, die neue Deutung des geschichtlichen Geschehens bedarf ihrer nicht, denn der entscheidende Faktor in den Geschicken der Menschheit ist die göttliche Vorsehung geworden, die nicht in bestimmten Idealgestalten, sondern in allem irdischen Geschehen waltet — mag es die Geschicke eines Volkes oder seiner geistigen Führer oder das Schicksal einzelner Menschen betreffen. Die Bilder verwandeln sich in Zeugnisse, die poetische Fiktion wird durch den Begriff der historischen Wahrheit ersetzt — „non est inanis aut anilis fabula", schreibt Prudentius, „historiam pictura refert, quae tradita libris veram vetusti temporis monstrat fidem"[1]. Dadurch siegt einerseits der grundsätzliche transzendente Idealismus der neuen christlichen Kunst über die pagane Lebensvergötterung, es wird aber andererseits auch eine Brücke zu den Realitäten des irdischen Daseins gewonnen, und zwar weit über die stoffliche und formale Begrenzung hinaus, an die der klassische Götter- und Heroenkult gebunden war.

Auf diese Weise entsteht noch im Rahmen der Antike und doch ganz und gar unantik eine ganze Welt von neuen bildlichen Kompositionen. Es entstehen die großen christlichen historischen Bilderzyklen, auf die die mittelalterliche Kunst immer wieder zurückgegriffen hat. Es war

[1] Peristephanon, Hymn. 9; Migne P. L. t. 60, c. 434—436.

ungemein wichtig, daß sie in einer Zeit entstanden sind, in der die neuen bildlichen Vorstellungen noch mit den allgemeinen formalen Errungenschaften der klassischen Kunst verbunden waren, die dadurch der folgenden neuen christlichen Kultur als bildliche Grundelemente übermittelt wurden. Ihren klassischen Charakter haben sie allerdings zum größten Teil bereits im fünften Jahrhundert eingebüßt. Denn in dem Maße, als in den Voraussetzungen und Aufgaben der bildlichen Erzählung die christliche Auffassung die klassische verdrängt, verlieren auch die formalen Ideale der antiken Kunst den Rest ihrer alten Geltung, den sie auch im christlichen Gewande durch die Reaktion des vierten Jahrhunderts noch zu behaupten vermochten. Mit dem Siege der „Wahrheit" über die inania rerum somnia des Homeros und Apelles[1] verliert auch das Streben nach Schönheit und Harmonie der Körperformen jeden Einfluß auf die Phantasie, und zwar nicht zugunsten einer naturalistischen Nachbildung der Wirklichkeit, sondern einer antinaturalistischen Typik, die sich den Naturvorbildern nur so weit nähert, als es zum Verständnis der neuen realistischen Darstellungsstoffe notwendig ist. Während früher die körperlichen Vorzüge das Merkmal der führenden Helden bildeten, kommt es nun auf individuelle Züge überhaupt nicht mehr an. Es ist gleichgültig, wie diese oder jene Person ausgesehen hat, das Entscheidende in dem der Darstellung nunmehr allein würdigen geschichtlichen Geschehen ist der göttliche Wille geworden, dessen Werkzeuge alle Menschen sind.

Ähnlich schrumpfen auch die Szenerien zu gedanklichen Schemen zusammen. Ohne daß sie zu der abstrakten Idealität der Raumdarstellung der Katakombenmalerei zurückkehren würden, schränken sie doch das „Trugspiel" der naturalistischen Ausstattung auf Andeutungen ein, deren Aufgabe nicht in der Nachahmung der realen Form und Erscheinung bestand, sondern die, wie die Aufschriften auf der Bühne zu Shakespeares Zeiten, nur darauf hinzuweisen hatten, in welcher Situation sich die Abfolge der wunderbaren und wissenswerten Ereignisse — zeitlich und örtlich begrenzt und doch für alle Menschen wichtig und in diesem Sinne universell, nicht Täuschung sondern geschichtliche, nicht zu bezweifelnde Tatsächlichkeit — vollzogen hat.

Zugleich wirkt die antimaterielle und supranaturale Richtung, die wir in der Katakombenmalerei an der Pforte der christlichen Kunst als ihren Rechtstitel und ihr Programm kennenlernten, dem Rückschlage

[1] Prudentius, contra Symmachum II, 45ff. Migne P. L. 60, 183.

des vierten Jahrhunderts gegenüber nicht nur antiantik, sondern auch positiv stilbildend weiter und verwandelt allmählich im Verlaufe des fünften Jahrhunderts die Kompositionen und Formen in einen von der Natur ganz abgewandten und auf der möglichsten Eliminierung der körperlichen Wirkung beruhenden großen hieratischen Stil, dessen Höhepunkt im Rahmen der Kultur des Altertums die Kunst des sechsten Jahrhunderts bedeutet. In den Mosaiken von San Vitale oder Sant Apollinare Nuovo in Ravenna, von Santi Cosma e Damiano, im Oratorium des heiligen Venantius zu Rom, wie auch in den Miniaturen des Kodex von Rossano und anderen Handschriften des sechsten Jahrhunderts schließt sich der Kreis der vollständigen Umwertung der Kunst, die mit der Katakombenmalerei begann.

Der historische Prozeß, den er in dreihundertjähriger Dauer erfüllt, ist nicht mehr wie einst als Verfall der Kunst, doch auch nicht als folgerichtige allgemeine Weiterentwicklung zu deuten, woran man heute zu denken pflegt. Er verkörpert die Entstehung, den Kampf und den Sieg einer neuen Idee auf dem Gebiete der Kunst, eines neuen Begriffes der Kunst, der revolutionär, in der spirituellsten Konzentration und Reinheit der Form — eine Parallele des neuen Glaubens und ein neuer Glaube selbst — dem alten entgegengesetzt wird, und der — typisch für derartige Vorgänge — in dem Maße, als er an Boden gewinnt und im allgemeinen Kunstschaffen die Führung übernimmt, den überlieferten Anschauungen Zugeständnisse machen und sich mit konservativen Strömungen vereinigen muß, um schließlich doch das Übergewicht zu bekommen und das ganze Kunstschaffen in seinem Sinne zu verändern. Damit verschwindet aber der Gegensatz zwischen der alten und der neuen Kunst. Es gibt nur mehr eine Kunst — und die ist keine klassische mehr: die alte Welt gehört auch auf dem Gebiete der Kunst der entschwundenen und überwundenen Vergangenheit an. Und auf der neuen Grundlage beginnen neue Kräfte zu wirken.



5. TOD DEBORAS UND RACHELS / WIENER GENESIS, FOL. XIII, 26 / ZU SEITE 37



6. BERUFUNG DER FISCHERAPOSTEL / RAVENNA, SANT APOLLINARE NUOVO / ZU SEITE 40

II

IDEALISMUS UND NATURALISMUS IN DER GOTISCHEN SKULPTUR UND MALEREI

IDEALISMUS UND NATURALISMUS IN DER GOTISCHEN SKULPTUR UND MALEREI

EINLEITUNG

Das immer tiefere Eindringen in das politische, rechtliche, wirtschaftliche, religiöse Leben des Mittelalters gehört ohne Zweifel zu den großen Ruhmestiteln der neueren und neuesten Geschichtsforschung. Nach einem Worte Belows war die Geschichtschreibung nie so objektiv wie heute, worunter nicht nur die bis zur größtmöglichen Gewißheit erhobene Quellenkritik zu verstehen ist. Die Vielseitigkeit der Anschauung und das Vermögen, auch längst entschwundene und ihrem Wesen nach fremdartige Perioden unserem Verständnis näherzubringen, war nie früher so groß, und nirgends kann man diesen Fortschritt, der in ununterbrochener Wechselwirkung aus der Ausbreitung und Vertiefung der historischen Studien und aus dem wachsenden Reichtum unseres Kulturbewußtseins entstanden ist, deutlicher beobachten als in der Behandlung der Geschichte des Mittelalters.

Das gilt aber durchaus nicht auch für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Wohl ist die neue Literatur über die Kunst des Mittelalters groß, wenn auch lange nicht so groß wie über die Kunst der Antike oder der Renaissance. Es fehlt auch nicht an einer Fülle von neuen Tatsachen, die auf allen Gebieten der mittelalterlichen Kunstübung erforscht wurden und durch die für einzelne dieser Gebiete in vorbildlicher Weise — man braucht nur auf Dehios monumentales Werk über die kirchliche Architektur des Mittelalters hinzuweisen — eine bleibende Grundlage für jede spätere wissenschaftliche Behandlung des Stoffes geschaffen wurde.

Doch es dürfte einem aufmerksamen Beobachter kaum entgehen, daß mit der Feststellung der Tatsachen ihre Deutung keinesfalls gleichen Schritt gehalten hat.

Besonders auffallend ist das in der Beurteilung der Werke der mittelalterlichen Plastik und Malerei. In der Erforschung ihrer äußeren Entstehungsgeschichte, in der Beobachtung der zeitlichen und lokalen Zusammenhänge, in der Sonderung und gegenseitigen Abgrenzung der Schulen, in ikonographischen Fragen, in der kritischen Behandlung der Denkmäler ist viel und Treffliches geleistet worden; in der kunstgeschichtlichen Erklärung des allgemeinen künstlerischen Faktums, das sie einzeln und in ihrer Gesamtheit verkörpern, dagegen nur wenig und kaum etwas, was auch heute noch befriedigen könnte.

Der bewunderungswürdige, großartige Versuch Schnaases, die mittelalterliche Kunst als Ganzes aus ihren „äußeren und inneren Motiven" abzuleiten, ist fast fünfzig Jahre alt und beruht zumeist auf Voraussetzungen, die als überholt und unhaltbar angesehen werden müssen. Wie wenig haben wir uns aber seitdem bei aller genaueren Kenntnis der Überlieferung dem künstlerischen Sinn der mittelalterlichen Skulpturen oder Gemälde historisch genähert und gelernt, sie in ihrer Eigenart als Zeugnisse der künstlerischen Bestrebungen zu verstehen, die dem Mittelalter eigentümlich waren und objektiv nicht minder wichtig und beachtenswert sind, auf die spätere Entwicklung der Kunst nicht minder eingewirkt haben als die der klassischen Antike oder der italienischen Renaissance. Innere Größe und schöpferische Kraft wird zumeist nur der mittelalterlichen Baukunst zugesprochen, die Werke der darstellenden Kunst läßt man daran in geringem Maße und nur mittelbar teilnehmen[1]: sie werden mit wenigen Ausnahmen (von denen wir noch sprechen werden), bewußt oder unbewußt, wogegen sich bereits Schnaase gewendet hat, mehr oder weniger als „nur historische Dokumente" und „Zeugnisse primitiver Entwicklungsstufen", als relative Werte einer Übergangszeit behandelt und in den seltensten Fällen auf ihren besonderen mittelalterlich künstlerischen Inhalt hin untersucht. Bemüht man sich jedoch, den künstlerischen Vorzügen mittelalterlicher Bildwerke oder Malereien gerecht zu werden, so klingen die Worte vielfach hohl, wie konventionelle Höflichkeitsformeln: Es verbinden sich mit ihnen Wertvorstellungen, die willkürlich auf das Mittelalter übertragen wurden. Das beeinflußt natürlich auch das Gesamtbild der mittelalterlichen Kunst, das dadurch schwankend und merkwürdig leblos wird, ein Reich nebelhafter, chaotischer Dämmerung, aus

[1] Vgl. Dehio, Kunsthistorische Aufsätze. München 1914, S. 6.

der sich einzelne Gipfelpunkte des künstlerischen Schaffens, die großen Dome, die Statuen von Reims, von Naumburg, die Glasgemälde von Chartres zu einer starken, doch mehr unbestimmt empfundenen als klar umschriebenen Wirkung und Bedeutung loslösen, während die Mehrzahl der Denkmäler als eine indifferente Masse erscheint, an die sich antiquarische Fragen, vage Stilvorstellungen oder moderne Gefühlsassoziationen knüpfen, der es jedoch fast durchweg an jener historischen und künstlerischen Verlebendigung fehlt, die z. B. auch das geringste Werk der griechischen Kunst als die notwendige Frucht einer bestimmten geschlossenen und eigenwertigen, geistigen und künstlerischen Entwicklung erkennen läßt.

Die Ursachen dieses Sachverhaltes werden uns klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie der Maßstab beschaffen ist, nach dem die künstlerische Bedeutung einer mittelalterlichen plastischen oder malerischen Schöpfung in der Regel beurteilt wird. Abgesehen von inhaltlichen Gesichtspunkten, wird sie vor allem daraufhin untersucht, ob sie noch antik ist oder schon naturtreu, wobei unter Naturtreue beiläufig jene Anforderungen an gegenständliche Objektivität der Schilderung und Formenwiedergabe verstanden werden, die sich in der Kunst des fünfzehnten und des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts ausgebildet haben und seitdem in der allgemeinen Vorstellung die unterste Grenze dessen geblieben sind, was von einer sachlich treuen und naturwahren Darstellung gefordert werden kann. Man beurteilt mit anderen Worten die mittelalterliche Malerei und Skulptur nach Gesichtspunkten einer weit zurückliegenden Vergangenheit oder einer viel späteren Entwicklung und vergißt, daß dazwischen Jahrhunderte lagen, die eine Welt für sich bedeuten. Im Grunde genommen ist es der Standpunkt der italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance und Barockzeit, der da noch immer eine Rolle spielt, die Lehre von Verfall und Erneuerung der Kunst, die aus der künstlerischen Verurteilung der Gotik im Quattrocento hervorgegangen, die gefühlsmäßige und historische Entdeckung der mittelalterlichen Kunst im vorigen Jahrhundert überlebte und nur neue wissenschaftliche Formen angenommen hat.

Es war und ist sicher fruchtbar, dem Nachleben der Antike im Mittelalter und den in verschiedenen Zeiten und Gebieten einsetzenden Renaissancebewegungen, byzantinischen und anderen Einflüssen nachzugehen, wie ja auch Untersuchungen über die mittelalterlichen Vorstufen einer objektiv überprüfbaren Naturtreue ähnlich interessant

und wichtig sein können wie etwa Studien über den Besitz des Mittelalters an positiven naturwissenschaftlichen Kenntnissen. Man darf nur nicht glauben, daß Untersuchungen dieser Art uns irgendwie erschöpfend über „Rückschritt" und „Fortschritt" in der mittelalterlichen Kunst, über ihre allgemeine kunstgeschichtliche Stellung, über ihr Wesen und ihre Ziele belehren können. Nicht als ob, wie im paradoxen Widerspruche zur allgemein geübten Methode vor einiger Zeit behauptet wurde, die naturalistischen Errungenschaften der mittelalterlichen Kunst als irrelevant für die ihr zugrunde liegenden künstlerischen Absichten anzusehen wären; sie waren jedoch so vielfach und mannigfaltig mit spezifisch mittelalterlichen Voraussetzungen und Problemen verknüpft, daß sie davon getrennt weder ein befriedigendes Bild von dem nach einer anderen Richtung hin gewendeten gewaltigen Wollen und Vermögen der mittelalterlichen Künstler bieten, noch selbst richtig verstanden werden können. Und ähnlich wie mit der Naturtreue verhält es sich auch mit einzelnen kompositionellen Merkmalen, die wir unter dem Einflusse der klassischen Kunst und der von der Renaissance ausgehenden Kunstströmungen gewohnt sind als untrennbar mit dem Begriffe einer jeden „nicht mehr primitiven" bildlichen Gestaltung verbunden zu betrachten, denen aber durchaus nicht immer und überall dieser Rang beigemessen wurde. In vielfacher Beziehung ist mittelalterliche Plastik und Malerei mit der antiken oder neuzeitigen einfach inkomparabel, beiläufig wie die Kreuzzüge mit antiker oder moderner Kolonialpolitik nicht verglichen werden können. Bringt man sie in Beziehung zueinander, so kann man wohl nicht schwer nachweisen, daß die Antike ihr offizielles Ende überlebt und die Renaissance vor ihrem offiziellen Anfang begonnen hat; doch an dem, was nur der mittelalterlichen darstellenden Kunst eigentümlich war, worin ihr Eigenwert und die grundsätzlich neue Wendung bestand, die sie dem plastischen und malerischen Schaffen gab, geht man dabei vorbei.

Dies soll natürlich nicht besagen, daß man sich nie mit den spezifisch mittelalterlichen künstlerischen Qualitäten etwa der romanischen oder gotischen Skulpturen und Gemälde beschäftigte. Sie wurden wiederholt hervorgehoben und untersucht an einzelnen Denkmälern, Schulen oder Perioden. Doch gerade die darin herrschende Unsicherheit, die zwischen subjektiver Emphase und zusammenhanglosen Beobachtungen schwankt, beweist deutlich, wie sehr es an festen Grundlagen und historisch geklärten Gesichtspunkten fehlt. Das beginnt man auch ein-

zusehen, und immer mehr macht sich das Bedürfnis geltend, diese Unsicherheit durch ein vertieftes Verständnis für die der mittelalterlichen Kunst zugrunde liegenden und ihr eigentümlichen künstlerischen Werte, wie auch durch eine einheitliche und lebendige Auffassung ihres Gesamtcharakters zu überwinden — wie sie bis zu einem gewissen Grade die romantische Periode besessen hat. Nur war diese romantische Auffassung phantastisch und einseitig auf geistigen Gegenwartsströmungen aufgebaut und mußte, als künstlerischer Naturalismus und historischer Kritizismus auch im Verhalten zur alten Kunst die Führung übernahm, allmählich zerfallen, ohne daß sie in der Folgezeit durch eine andere ersetzt worden wäre. Wie rasch aber, wie stark sich in den letzten Jahren die Erkenntnis dieses Mangels und des Unzulänglichen der älteren Anschauung verbreitet hat, bezeugt die günstige Aufnahme des Versuches Worringers, mit einem Schlage den Schleier zu lüften, hinter dem der künstlerische Kern der mittelalterlichen Kunst bisher für den modernen Beschauer verborgen war[1]. Ohne Rücksicht auf den jeweiligen historischen Tatbestand und in willkürlicher Beschränkung auf einen allerdings sehr charakteristischen Zug der mittelalterlichen Kunst legte Worringer seinen glänzend geschriebenen Betrachtungen einen völkerpsychologisch konstruierten Begriff des gotischen Formwillens zugrunde, der alles, was die neuen nordischen Völker aus eigener Kraft künstlerisch erfunden haben, vom altorientalischen und klassischen Kunstschaffen unterscheidet, so daß die Gotik als ein latentes oder offenkundiges Merkmal ihrer ganzen künstlerischen Entwicklung bis zu dem Zeitpunkte, wo sie durch den Einfluß der italienischen Renaissance unterbrochen wurde, und in späterer Zeit wieder in dem Maße, als sie sich von diesem Einflusse emanzipierte, angesehen werden kann. So blendend auch Worringers Beweis auf den ersten Blick erscheinen mag, so verwandelt sich doch bei näherer Betrachtung sein Ausgangspunkt, eine a priori existierende, der Wirklichkeit und daher auch jedem Naturalismus feindlich gegenüberstehende „gotische" Konzentration der Kunst der neuen Völker auf Momente der übersinnlichen Ausdruckssteigerung, in eine willkürliche Konstruktion, die manche wichtige Phänomene der mittelalterlichen Kunst unserem Verständnisse näherbringen kann, doch dem komplizierten historischen Sachverhalte gegenüber noch phantastischer ist als die abstrakten Stilbegriffe der Ro-

[1] W. Worringer, Formprobleme der Gotik. München 1911.

mantiker. Einen fruchtbareren Weg haben einige Einzeluntersuchungen auf dem Gebiete der altchristlichen und mittelalterlichen Baukunst und Skulptur eingeschlagen, auf die ich später zurückkommen möchte, die aber auch kaum mehr als vereinzelte Ansätze zu einer von den geläufigen und unhaltbaren Vorstellungen unabhängigen Auffassung der künstlerischen Bedeutung der mittelalterlichen Plastik und Malerei enthalten.

Daß wir so schwer ein engeres Verhältnis zu dem finden, was Bildwerke und Malereien dem Mittelalter künstlerisch waren, beruht in erster Linie darauf, daß wir die allgemeinen geistigen Grundlagen der mittelalterlichen Kunst nicht genügend kennen oder nicht genügend berücksichtigen. Es wird zwar immer wieder darauf hingewiesen, daß die mittelalterliche Kunst ganz und gar auf einer religiösen Weltanschauung beruhte, wobei man aber zumeist übersieht, daß diese Weltanschauung nicht nur negativ, sondern auch positiv auf die Kunstentwicklung eingewirkt und dadurch Gesichtspunkte und Werte geschaffen hat, die allem Vorangehenden inkommensurabel sind und die kunstgeschichtlich niedriger als andere einzuschätzen wir um so weniger berechtigt sind, als sie auch auf die folgende neuzeitige Kunst einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben. Niemand wird wohl heute noch daran zweifeln können, daß die mittelalterliche Theologie nicht als ein steriles Stillstehen der geistigen Entwicklung, als eine Knebelung des menschlichen Geistes durch starre Dogmatik wie einst aufgefaßt werden kann, sondern ein wichtiges Stadium in der geistigen Entwicklung der europäischen Völker bedeutet, auf dem sich das heutige Geistesleben ebenso aufbaut wie auf dem der Renaissance. Dasselbe gilt aber auch für die mittelalterliche Kunst. Die tiefgreifenden Unterschiede, die bei allen Analogien doch die Kunst der Neuzeit überall grundsätzlich von der klassischen unterscheiden, haben zum großen Teil ihre Wurzeln im Mittelalter, und zwar gerade in jenen Entwicklungsmomenten der mittelalterlichen Kunst, die ebenso unantik als auch allem neuzeitigen Denken und Fühlen weit entrückt, in der eigenartigen Stellung des mittelalterlichen Menschen zum sinnlichen Leben ihren Ursprung haben.

Wie sollen wir aber all dies verstehen und deuten lernen, was sich zunächst ganz unserem Nachempfinden zu verschließen scheint, da es aus einer künstlerischen Gesinnung entstand, zu der wir kaum noch irgendwelche unmittelbare Beziehung besitzen? Während die Antike durch eine weit zurückreichende und zielbewußte geistige Arbeit ein

integrierender Teil unserer Bildung geworden ist und das meiste, was sich seit dem Siege der Renaissance an allgemeinen geistigen Gesichtspunkten ausgebildet hat, im wesentlichen noch in unserem intellektuellen und künstlerischen Bewußtsein weiterlebt, ist uns bei aller Begeisterung der Romantiker die geistige Kultur des Mittelalters im vollen Sinne des Wortes eine fremde Welt, zu deren anschaulichem Bilde wir uns erst mühsam durchringen müssen. Darin kann zweifellos der sinnfällige Niederschlag dessen, was dem Mittelalter an spirituellen und materiellen Gütern wert schien, künstlerisch exemplifiziert und verewigt zu werden, kostbare Führerdienste leisten, und ich möchte nicht versäumen zu betonen, daß das Wichtigste, was wir nach dieser Richtung hin von der Kunstgeschichte erwarten können, aus ihren eigensten Aufgaben, aus der Beobachtung der künstlerischen Bestrebungen und Ausdrucksmittel in ihrer immanenten und autonomen Entwicklung erfließen muß. Dies besagt aber durchaus nicht, daß man sich im stolzen Gefühle dieser Lösung der kunstgeschichtlichen Probleme im eigenen Wirkungskreise, wie sie in der letzten Zeit zuweilen verlangt wurde, Erkenntnissen verschließen müßte, die zur Beurteilung der allgemeinen geistigen Situation des Mittelalters, sei es aus der fortschreitenden Erforschung anderer Gebiete des mittelalterlichen Geisteslebens, sei es aus dessen ursprünglichen literarischen Denkmälern herangezogen werden können. Nicht um, wie man es in Schnaases Zeit versuchte, künstlerische Erscheinungen in einen ursächlichen Zusammenhang mit der Entstehung neuer wirtschaftlicher, sozialer, religiöser Zustände zu bringen, was ja längst als unfruchtbar erkannt wurde, und auch nicht, um den geistigen Inhalt der mittelalterlichen Kunstwerke etwa aus den Schriften der großen mittelalterlichen Theologen abzuleiten, deren Einfluß auf die Kunst, wenn er bestanden hat, kaum irgendwie historisch faßbar sein dürfte. Doch was uns den wertvollsten Anhaltspunkt zur richtigen Beurteilung der mittelalterlichen Kunstwerke bieten kann, ihr von allem uns Vertrauten abweichender geistiger Inhalt und die durch ihn bedingte eigentümliche und geschichtlich unendlich wichtige Entwicklung des Verhältnisses zu transzendenten Ideen einerseits, zu den realen Tatsachen und Gütern der Natur und des Lebens anderseits — die wichtigste Quelle der inneren Wandlungen in der mittelalterlichen Kunst —, all dies war natürlich nicht auf die Kunst allein beschränkt, sondern allen Zeitströmungen und geschichtlichen Tatsachen gemeinsam, auf die die ihnen zugrunde liegende mittelalterlich

christliche Weltanschauung einen Einfluß ausgeübt hat. So finden wir aber Entwicklungsmomente, die sich im Kleide der bildlichen Darstellung jeder Anknüpfung daran entziehen, was wir gewohnt sind von der Kunst zu fordern, z. B. in der mittelalterlichen Literatur, in den großen theologischen Kämpfen und Systemen, in wissenschaftlichen Bestrebungen und allgemeinen Bildungselementen des Mittelalters, zum großen Teile entweder in den Denkmälern selbst unzweideutig ausgedrückt oder durch Forschung auf diesen Gebieten soweit klargelegt, daß die Bedeutung der entsprechenden Analogien in der Kunst kaum noch einem Zweifel unterliegen kann. Nicht der kümmerliche Behelf des Werkstattbetriebes, die Rezeptenbücher, auf die man sich zu berufen pflegt[1], sind der theoretische Kommentar zu der Wiedergeburt einer idealistisch-monumentalen Kunst im Mittelalter und zu dem in ihr beschlossenen neuen Schöpfen aus der Natur, sondern die Werke der großen mittelalterlichen Denker, für die das Problem der Stellung der Menschen zu gewaltigen geistigen Abstraktionen und die durch sie bedingte Auffassung der Welt der Sinne durch Jahrhunderte der Mittelpunkt der geistigen Interessen gewesen ist.

Die ausschlaggebenden künstlerischen Ziele und Zusammenhänge in der Geschichte der Kunst der Neuzeit erscheinen vielfach in dem Maße geklärt, als sie in der Zeit ihrer Geltung von kunsttheoretischen Erörterungen begleitet wurden, die, so viel Formelhaftes oder willkürlich Konstruiertes sie auch enthielten, doch zur Folge hatten, daß die später einsetzenden kunstgeschichtlichen Untersuchungen vom Anfang an an eine fortlaufende Kenntnis der wichtigsten Wandlungen in der Auffassung der künstlerischen Probleme anknüpfen konnten. Dies fehlt fast ganz im Mittelalter, wo sich formale Aufgaben dem allgemeinen geistigen Inhalte vielfach vollständig unterordnen müssen, kann jedoch durch die diesem Inhalte gewidmeten Werke der großen Theologen zumindest zum Teil ersetzt werden.

---

[1] Auch das jüngst erschienene umfangreiche Buch von A. Pellizzari über mittelalterliche Kunsttraktate (I trattati attorno le arti figurative in Italia I. Dall' antichità classica al sec. XIII. Napoli 1915) leidet unter dieser Einseitigkeit. Der von P. etwas weitschweifig versuchte Nachweis, daß sich in alchimistischen, naturwissenschaftlichen und technischen Abhandlungen und Rezeptenbüchern in ununterbrochener Überlieferung Überreste der antiken praktischen Kunstliteratur erhalten haben, ist wertvoll. Doch die Bedeutung dieser Schriften für die Kunst des Mittelalters und ihre Erforschung wird dabei sehr überschätzt. Sie bieten wenig für die Beurteilung der lebendigen und ununterbrochenen Weiterbildung der Kunstanschauungen und werden erst wichtig, als sie seit dem 14. Jahrhundert im Zusammenhange mit dem fortschreitenden Sichloslösen von der mittelalterlichen transzendenten Bedingtheit der Kunst im wachsenden Maße mit kunsttheoretischen Regeln und Betrachtungen verbunden wurden.

Wenn auch die letzten Ziele der kunstgeschichtlichen Betrachtung überall dieselben sind, so erfordern doch zweifellos die großen Hauptperioden der Kunst eine verschiedene wissenschaftliche Behandlung, und es wäre unklug, auf die genannten Hilfsmittel etwa deshalb zu verzichten, weil sie abseits liegen oder weil man in ihrer Anwendung nicht immer glücklich war. Man geht fehl, wenn man sie wahllos in eine vermeintlich abschließende Schilderung der künstlerischen Zustände einer bestimmten Zeit verarbeitet, doch sie können uns heuristisch helfen, wie ich in der folgenden Untersuchung an einer konkreten Frage nachzuweisen versuche, für die Beurteilung der Kunstwerke einen neuen Maßstab zu gewinnen, was, wie oben ausgeführt wurde, gegenwärtig als eines der wichtigsten Desiderien der Kunstgeschichte des Mittelalters angesehen werden muß.

I. IDEALISTISCHE GRUNDLAGEN

Der Idealismus der gotischen Kunst. Was ist darunter zu verstehen? Verschieden vom Idealismus der klassischen Kunst, hatte er im Spiritualismus der christlichen Weltanschauung seinen Ursprung und beruhte auf dem Siege einer abstrakt ideellen Bedeutsamkeit über formale Vollendung, auf der Herrschaft des Geistes über die Materie. Die war allerdings nicht auf die Gotik beschränkt, sondern gilt für das ganze Mittelalter, ja, älter als dieses, war sie ein charakteristisches Produkt der spätantiken Geistesentwicklung und gehörte zu den Brücken, die das Christentum mit der klassischen Kultur verbunden haben. Ein rein semitisches, d. h. jede Verbindung zwischen der Gottesidee und bildlichen Vorstellungen bekämpfendes Christentum wäre bei den Mittelmeervölkern ebenso undenkbar gewesen, wie der materielle Anthropozentrismus der griechisch-hellenistischen Kunst vom Christentum nicht einfach akzeptiert werden konnte. Da bot aber die neoplatonische Philosophie und die neue illusionistische Kunst den erwünschten Ausgleich und ermöglichte es, auch auf dem Gebiete der Kunst den neuen religiösen Gedanken mit der klassischen Kulturwelt zu verbinden. Eine Kunst, die die Körper nur als unendlich fließenden und wandelbaren optischen Eindruck kennt, das reale Sein immer mehr zum Spiegelbilde der subjektiven Sensation gestaltet, konnte leicht auch nach einer anderen Richtung hin das Schwergewicht in der künstleri-

schen Gestaltung auf einen geistigen Subjektivismus verschieben und den Sensualismus der älteren klassischen Kunst durch die Vorherrschaft des Spiritualismus ersetzen, auf dem die ganze mittelalterliche Kunst sich aufbauen sollte[1]. Und aus dieser neuen Grundorientierung der Phantasie, durch die wohl auch in erster Linie der Eintritt der germanischen Völker in den Kreis der alten Mittelmeerkunst ermöglicht wurde, entstand abwechselnd schrittweise und in jähen Wandlungen eine neue Kunst, die als Rückschritt erscheint, weil sie sich nach einer anderen Richtung bewegte als der, die wir bisher allein als Fortschritt zu betrachten gewohnt waren. Sie nahm den künstlerischen Formen alles, was als ein Ausdruck der künstlerischen Apotheose der sinnfälligen Erscheinung des Menschen und der rationellen, die Materie bewegenden Kräfte angesehen werden könnte, um die tote architektonische Masse zu mathematisieren, sie in ihrer wuchtigen amorphen „barbarischen" Formlosigkeit durch die „geheime" Konstruktion und Rhythmik prinzipiell zu idealisieren, zum Ausdruck abstrakter Ideen zu verwandeln und um von der bildlichen Darstellung einen tieferen Sinn, eine grundsätzliche Vergeistigung zu verlangen, sie mit anderen Worten vom objektiven Kultbilde — in ovo und doch für alle Zukunft entscheidend — zum Bekenntnis zu erheben! All dies und vieles andere, was damit zusammenhängt, wird uns, wenn wir versuchen, der Betrachtung objektiv historische Gesichtspunkte zugrunde zu legen, auch die frühmittelalterliche und romanische Kunst in einem neuen Lichte erscheinen lassen; nicht nur als ein Zehren von der antiken Tradition und ein Versuchen und Suchen nach neuen naturalistischen und praktisch technischen Lösungen, sondern als eine selbständige Phase einer großen spiritualistisch-idealistischen Kunstperiode, die auch in der Kunst für die Entwicklung der Menschheit neue Werte und Grundlagen geschaffen hat, wie auf allen anderen Kulturgebieten.

Doch von diesem spätantiken und frühmittelalterlichen Antimaterialismus war der gotische Idealismus wesentlich verschieden. Während für jenen die Materie an sich null und nichtig oder zum mindesten vom

[1] Für diese grundsätzliche Wandlung in der Auffassung der Kunst findet man unzählige Belege in der patristischen und mittelalterlichen Literatur. Am schönsten wurde sie wohl in den bekannten Versen ausgedrückt, mit denen Abt Suger die Bronzetüren von S. Denis schmücken ließ. (Didron, Iconographie chrétienne 9.)

Standpunkte der geistigen Erhebung durch die Kunst nebensächlich war und nach Möglichkeit eliminiert wurde, komplizierte sich im späteren Mittelalter das Verhältnis zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und Übersinnlichen ungemein.

Das gilt nicht nur für die Kunst — und es dürfte für die Klärung des Problems nützlich sein, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie sich dieses Verhältnis in der ganzen Weltanschauung des späten Mittelalters gestaltet hat. Es ist ein auf die Humanistenliteratur zurückgehender Kardinalirrtum, wenn man glaubt, daß die humaniora das einzige Vermächtnis der Antike für die Folgezeit gewesen sind. Sie sind mit den auf Naturrecht begründeten militärischen und polytheistischen National- und Eroberungsstaaten zusammengebrochen, und es blieben nur membra disjecta übrig; ihr im naiven Materialismus wurzelnder Sinn ging verloren, und so wurden sie an sich wertlos wie eine Schrift, die man nicht lesen kann. Was sie ersetzte, war die Lehre vom absoluten Wert der menschlichen Seele und von einem Ethos, das nicht auf Macht oder Recht, sondern auf Überzeugung und Gesinnungsgemeinschaft beruhte. Sie war ein gemeinsames Produkt der antiken Philosophie und des Christentums, und darin, daß sie die Führung übernahm, liegt weit mehr als in äußeren Umwälzungen die tiefe Kluft, die ein neues Zeitalter, eine neue Menschheit von der Antike trennt. Dieser Menschheit erschienen die neuen geistigen Ziele als das einzig Wahre und Richtunggebende so wertvoll, daß alles andere daneben zunächst als nebensächlich und gleichgültig beiseitegeschoben wurde. Die antike Kultur verfiel, nicht weil sie von Barbaren überschwemmt wurde, nicht weil sie die Besten verlor (Seeck), sondern weil den Besten andere Aufgaben erwuchsen als jene, die in den antiken Institutionen und in der antiken Lebensauffassung enthalten waren. Die positiven Wissenschaften, die nationalen Literaturen, die naturalistischen Künste sind verfallen, weil eine über sie hinausgehende allgemeine Fragestellung die großen Denker ganz auszufüllen begann, und was diese Denker geschaffen haben, war viel mehr als nur der innere und äußere Ausbau einer neuen Religion: hat die Antike nach Diltheys Worten eine ästhetisch-sinnliche Kultur hervorgebracht, so wurde durch die gewaltige jahrhundertelange Konzentration der Phantasie und Spekulation auf rein spirituelle Ideale, welche das geistige Leben der christlichen Antike und des früheren Mittelalters charakterisiert, jenes Durchdringen aller Lebensverhältnisse und Lebensprobleme durch rein geistige Werte, je-

nes Überwiegen der vom Subjekt aus objektiven Wahrheiten und ethischen Gefühle ermöglicht, das die wichtigste Voraussetzung aller späteren Kulturfortschritte bedeutet.

Diese Verschiebung des Schwergewichtes von der sinnlichen Wahrnehmung und von der auf Willen und Macht beruhenden Organisation des Lebens zugunsten einer auf geistigen Strömungen und Empfindungen aufgebauten hätte kaum eine so tiefe Wirkung besessen, wenn sie nicht ihren Siegeszug als eine unbedingte religiöse Forderung, die nur ein übernatürliches Ziel kennt, begonnen hätte. Doch der schrankenlose Spiritualismus, das Grab der alten, durch ihn entwerteten Kulturen, mußte sich in dem Maße, als er in kirchlicher Form in alle Lebenszustände einzugreifen begann, mit den realen Verhältnissen auseinandersetzen, wie sie sich durch die große geistige Katastrophe von allen klassischen kulturellen Bedingtheiten losgelöst und unter dem Einflusse der neuen Völker neu entwickelt haben. Daraus erwuchs aber jenes Problem, in dem sich alle geistigen Interessen des Mittelalters kreuzen, das alle Denker des Mittelalters beschäftigte und das den Schlüssel zur ganzen mittelalterlichen Weltanschauung und Weltordnung bedeutet: das Problem des Verhältnisses zwischen den übersinnlichen Idealen und der „Welt", zwischen dem natürlichen und übernatürlichen Gesetz, zwischen dem absoluten geistigen Prinzip einer transzendenten Lebensbestimmung und all dem, was ihr die Natur, das Leben, die geschichtliche Entwicklung an irdischen Gütern und Voraussetzungen entgegenstellen[1].

Aus diesem Problem, oder besser gesagt, aus diesem Komplex von Problemen entwickelte sich das merkwürdige System des späteren mittelalterlichen Geisteslebens, dessen Ausgangspunkt und reinste Verkörperung zugleich die mittelalterliche Kirche war, die Behüterin und Vermittlerin der Gnade und Offenbarung, jener tiefsten und idealsten Geistesgüter, die nach christlicher Anschauung höher als alles andere zu stellen waren, zugleich aber, und zwar gerade dadurch auch die Vermittlerin einer vollständigen Umwertung aller weltlichen Werte. Sie beruhte auf der theosophischen Vorstellung eines Gottesstaates, auf Jenseitsgedanken, die aber dem alten Anteil der Stoa nach, durch die

[1] Am schärfsten, glücklichsten und auch für den Kunsthistoriker am lehrreichsten sind diese allgemeinen Voraussetzungen des geistigen Lebens des Mittelalters bei E. Troeltsch, Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen (Tübingen 1912) formuliert. Zu vgl. für das Gesagte und für folgende Zeilen besonders S. 181 u. ff.

Gewalt der Verhältnisse und vor allem durch die folgerichtige, autonome Weiterbildung und Anwendung der christlichen Grundideen nicht nur ein negatives, sondern auch ein positives Verhältnis zum Diesseits mit seinen weltlichen Gütern und Rechten, Aufgaben und Pflichten gefunden haben und sie durchaus nicht mehr in dem Umfang negierten, wie es in der frühmittelalterlichen Periode der Fall war, wohl ihnen aber einen neuen Sinn und Inhalt gegeben haben. Nicht aus neuen Anfängen oder alten Residuen, sondern prinzipiell vom Standpunkte des durchgehenden mittelalterlichen Spiritualismus wurde die Welt neu entdeckt und gedeutet; es entstand ein neues weltliches Ethos, eine neue Wissenschaft, eine neue Poesie, eine neue Weltanschauung, als deren Grundzug ein religiöser, philosophischer und historischer Relativismus erscheint. Das Leben erhielt einen neuen Eigenwert als Schauplatz verdienstvoller Werke, die Natur eine neue Bedeutung als das Zeugnis der Allmacht und Weisheit Gottes. Die natürlichen, sozialen und politischen Bildungen mit ihrer Abstufung der Pflichten und Rechte werden als ein Werk der Vorsehung und als die notwendige Durchgangsstufe einer überirdisch bestimmten Entwicklung der Menschheit in das bis zu letzten Konsequenzen ausgebaute Weltinstitut einer Kirche eingefügt, die, mag sie auch vielfach zu einer gewaltsamen oder sophistischen Ausgleichung der Gegensätze genötigt worden sein, doch als der erste große realisierte und in der Kühnheit und Energie der Durchführung unübertroffene Versuch, die gesamte Kultur in ihren natürlichen und geschichtlichen Bedingtheiten auf spiritueller Grundlage und vom Gesichtspunkte einer idealistischen Welterklärung zu einer einheitlichen geistigen Organisation der Menschheit zusammenzufassen, angesehen werden kann.

Sie beruhte auf den wichtigsten philosophischen und ethischen Errungenschaften des Altertums, auf Plato und Aristoteles, auf Cicero, auf der Stoa und auf dem römischen Recht, auf der Entwicklung der christlichen Ideen, wie auch auf all den verschiedenen neuen territorialen und nationalen Bildungselementen[1]. Das Ergebnis dieser Vereinigung, die wie die Verschmelzung heterogener chemischer Stoffe durch eine hohe Temperatur, unter dem Drucke einer zur höchsten Energie und Konzentration entwickelten Stellung zu den Grundproblemen des Seins erfolgte, war aber durchaus neu und selbständig. Nicht nur eine

[1] Vgl. E. Troeltsch a. a. O. S. 182 ff.

Politeia oder civitas Dei, wie sie weder Plato noch Augustin kühner geträumt hatten, sondern auch eine vollständige Umgestaltung aller Wege zur Erkenntnis und zum sittlichen Bewußtsein, ein neues, einheitliches, gewaltiges Gedanken- und Gefühlssystem, in dem die ganze Masse der älteren geistigen Werte verarbeitet wurde, das, wie es Scholastik und Mystik umfaßte, auch die ersten Ansätze sowohl zu den rationalistischen als auch idealistischen Strömungen der Neuzeit enthielt und in dem die Antike nicht nur in die Ferne gerückt, sondern virtuell als Gegenwart — für alle Zeiten — überwunden wurde.

Und dieses merkwürdige, unendlich kunstvolle und komplizierte System spiegelt sich in der Kunst des späteren Mittelalters wider. Man hat sie oft, auf die Subtilität ihrer Konstruktionen anspielend, versteinerte Scholastik genannt, was jedoch nur insofern berechtigt ist, als es sich um parallele Erscheinungen einer tiefer liegenden allgemeinen Kulturwandlung handelt. Den fundamentalen Ausgleich zwischen einer übersinnlichen Lebenserklärung und zwischen einer bedingten Lebensanerkennung, der dieser Wandlung zugrunde lag, finden wir auch in der gotischen Kunst. Ihren höchsten und reichsten Ausdruck fand diese Kunst in riesigen Kirchenbauten; nicht deshalb, weil sie wie die altägyptische rein hieratisch gewesen wäre, und ebensowenig deshalb, weil von der religiösen Kunst Lösungen ausgegangen wären, die schlechtweg die einzige Quelle der künstlerischen Vorstellungen gebildet hätten, sondern aus dem Grunde, weil die großen Kathedralen die reinste Verkörperung des kirchlichen Weltinstitutes waren, gleichsam das Symbol des Zeitalters, wie heute die Riesenstädte. Doch man muß sich hüten, in diese Fragen moderne Vorstellungen hineinzutragen: allen Vergleichen sich entziehend, waren die gotischen Kathedralen eine ganz einzigartige, spezifisch mittelalterliche Schöpfung. Man wohnte in dumpfen kleinen Städten mit engen Gassen und finsteren Wohnungen, geistig und körperlich zusammengepfercht, und dieselben Menschen führten Bauten aus, die jeden Rahmen irdischer Gebundenheit zu sprengen scheinen, die sich weiträumig und leicht in schwindelnde Höhen erheben, die nichts oder wenig Bodenständiges haben, an denen sich Künstler von nah und fern beteiligten und die, das gemeinsame Werk von Generationen, Völkern, der ganzen Christenheit, als das Sinnbild des Gottesreiches auf Erden und als der Ausdruck von Ideen, die durch die Läuterung des Irdischen der Menschheit ein höheres Dasein vor Augen führen, entstanden sind.

In diesen Bauten tritt uns das Verhältnis zwischen Gottesstaat und Welt als ein neues Verhältnis zwischen Geist und Materie entgegen. Die gotische Baukunst versuchte durchaus nicht, die Materie zu eliminieren. Die gotischen Dome sind riesige Steinbauten, die als solche auch wirken sollen. Sie sind ihrer künstlerischen Absicht nach grundverschieden von altchristlichen Basiliken, bei denen der materielle Kern des Baues für den Beschauer künstlerisch nicht bestehen sollte und deshalb in einem antimateriellen Spiel von Bewegung, fernsichtiger Raumwirkung, Licht und Schatten und Farbenwechsel verschwinden mußte.

Davon kann bei gotischen Bauten keine Rede sein, die ihren Steincharakter nie verleugnet haben. Darin berührten sie sich mit der vorangehenden romanischen Baukunst, doch nicht ohne zugleich von derselben durch eine tiefgehende Verschiedenheit getrennt zu sein. Während in den romanischen Bauten der Dualismus der Weltanschauung als ein schroffes Nebeneinander der in elementarer Form als Mauer und Pfeiler geformten Materie und einer abstrakten kompositionellen Gesetzmäßigkeit erscheint, büßt in der Gotik das Material, die bauliche Masse, der Stein als Bauelement, ohne als Wirkungsfaktor auszuscheiden, seine Selbständigkeit und Selbstbestimmung ein und wird restlos nur der Ausdruck einer einheitlichen, übergeordneten, künstlerischen Idee, wie er es in der griechischen Baukunst gewesen ist, doch mit dem epochalen Unterschiede, daß, während in der letzteren es sich in der künstlerischen Erfindung und Veranschaulichung um eine künstlerische Verkörperung und Verklärung der objektiven, dem Bau zugrundeliegenden materiellen Kräfte, der Schwerkraft, des physischen Widerstandes und dessen Überwindung, um die mechanische Verlebendigung der stofflichen Konsistenz handelte, in der Gotik gerade diese Kräfte in der künstlerischen Wirkung nach Möglichkeit ausgeschaltet und verborgen werden und die Materie anderen Gewalten zu folgen hat, die nicht in ihrem natürlichen Wesen und Sichverhalten vorhanden sind. Durch eine höchst sinnreiche Konstruktion, die als technischer Fortschritt allein einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Menschheit bedeutet — sie wurde allerdings, ein bedeutsames Memento für alle positivistischen Systeme und Geschichtserklärungen, nicht als technische Errungenschaft, sondern rein spirituellen Zielen zuliebe ersonnen[1] —,

[1] Es ist sicher kein Zufall, daß ihre Anfänge in die altchristliche Zeit zurückreichen, wo neue geistige Bedürfnisse ein Streben nach Entmaterialisierung der Bauten zur Folge hatten.

konnten zwei Grundeigenschaften des Materiellen, die Beharrlichkeit, das an die Erde Gebundene und die Kohärenz, die Kompaktheit überwunden und die Materie ohne vollständige Entmaterialisierung einem übermateriellen künstlerischen Willen dienstbar gemacht werden, der freilich nicht ein individueller war wie in der Barockzeit, sondern auf allgemeinen, die Menschheit beherrschenden Ideen beruhte. Als würden sie gar nicht auf dem Boden stehen, erheben sich die gotischen Dome im schrankenlosen Vertikalismus riesengroß und doch nicht schwer über den Städten, im Raume aufgelöst, frei wachsend wie die vegetabile Natur und doch bis zur letzten Fiale zusammengehalten durch eine immanente Ordnung, die wie das göttliche Gesetz und die es vertretende geistliche und weltliche Autorität im staatlichen und kirchlichen Leben alles regelt und zu einer universellen und ideellen Einheit zusammenfaßt.

In diesem künstlerischen Organismus, der durch Jahrzehnte und Jahrhunderte wachsen konnte, ohne daß die Einheit verloren gegangen wäre, weil sie nicht auf einer isolierten, in sich begrenzten Form, sondern auf einem immateriellen Prinzip beruhte, konnte die nachbildende Kunst keine selbständige Bedeutung besitzen[1]. Das klingt paradox, wenn wir an die unübersehbare Zahl der plastischen Bildwerke denken, mit denen die gotischen Dome geschmückt waren und die eine Wiedererweckung der monumentalen Skulptur bedeuten, oder wenn wir uns der Fülle der Glasgemälde und Wandmalereien erinnern, die sich aus der gotischen Zeit erhalten haben oder die verloren gegangen sind, und deren Gesamtzahl an Reichtum der Stoffe und Schilderungen wohl die ausführlichste Bilderchronik aller Zeiten bedeuten würde.

Und doch war dieser Reichtum gefesselt, äußerlich und innerlich unfrei, sowohl den Bauten gegenüber, mit denen er verbunden war, als auch in seinem Verhältnisse zur Natur und zum Leben. Ein Bildwerk der Renaissance, eine Statue von Donatello, ein Gemälde von Raffael oder Tizian sind ein Mikrokosmos, eine Welt für sich nicht nur in dem Sinne, daß ihr Wert und ihre Wirkung nicht wesentlich von der Wirkung des Baues abhingen, für den sie bestimmt waren, sondern auch dadurch, daß der größte Teil ihres künstlerischen Inhaltes autonom war und ohne Beziehung zu einem übergeordneten künstlerischen System verstanden und genossen werden konnte. Davon kann bei gotischen

[1] Vgl. Dehio a. a. O. S. 44.

Bildwerken oder Gemälden keine Rede sein. Die Statuenreihen, die eine gotische Fassade schmücken, bilden einen integrierenden Teil dieser Fassade, und zwar nicht nur etwa als eine Dekoration, wie zuweilen behauptet wurde, indem man von der dekorativen Bedeutung der gotischen Skulptur und Malerei sprach. Dekorativ sind Kunstformen (wenn man den Sinn des Wortes nicht ganz verdrehen will), die ein Aggregat bedeuten, welches die Wirkung eines Kunstwerkes zu erhöhen hat, welches aber auch weggelassen werden könnte, ohne daß die Grundform ihre formale Bedeutung verlieren würde. Der gotische Statuenschmuck ist aber ein Teil dieser Grundform und drückt gemeinsam mit den architektonischen Teilen die Bewegung des Baues und seinen tektonischen Sinn aus, das unbehinderte Wachsen, die freie Auflösung der kompakten Masse, und die gotischen monumentalen Gemälde sind der unverkennbare Ausdruck einer Baukunst, die der festen Wand, der Rundform, dem in sich geschlossenen Raume die Vorherrschaft entzogen hat.

Dabei wäre es aber ganz falsch, wenn man in der gotischen Skulptur und Malerei nur eine Verkörperung der architektonischen Gedanken des Zeitalters sehen wollte. Im Rahmen der architektonischen Gebundenheit bedeutet die gotische nachbildende Kunst zugleich eine selbständige neue Auseinandersetzung mit plastischen und malerischen Problemen, und zwar zunächst auf der Grundlage des idealistischen Grundcharakters der frühgotischen Kunst, von dem wir auch bei unserer Betrachtung ausgehen müssen. Man stößt da auf nicht geringe Schwierigkeiten, schon in der Terminologie der künstlerischen Eigenschaften, da die uns geläufige aus einer Zeit stammt, welche von dem künstlerischen Sinn der älteren gotischen Kunst nichts wissen wollte und wohl auch nichts wissen konnte. Doch nicht minder aus gegenständlichen Gründen.

Unsere Auffassung der Kunst stützt sich seit der Wandlung, die sie vom Mittelalter zur Neuzeit durchgemacht hat, (auch dort, wo sie irreale Stoffe behandelt) durchaus auf Beziehungen zum realen Sein, zur Natur und zum sinnlichen menschlichen Erleben, weshalb wir uns nicht leicht in eine Welt hineindenken, die alle Wirklichkeitswerte, alles durch die Sinne oder durch den Verstand Faßbare, alles Endliche, Begrenzte nur im Spiegel des Absoluten, Ewigen, Unendlichen, nur als Manifestation des sensuell und rationell unfaßbaren göttlichen Gedankens sah, der nach Hildebert von Lavardines Worten „über allem, unter allem, außer allem, in allem“ ist, und auf den allein jede Kausalität, alles

Schaffende und Geschaffene zurückgeführt werden muß. Nicht in dem religiösen Charakter allein, auf den immer hingewiesen wird, lag das Eigenartige der mittelalterlichen Kunstentwicklung — die Kunst der Gegenreformation war z. B. nicht minder religiös und doch trotz mancher Berührungspunkte so weit von der gotischen entfernt —, sondern in dieser Allgewalt einer jenseits des materiellen Erlebens liegenden geistigen Konstruktion, deren Einfluß so groß war, daß jedes unvermittelte Zurückgreifen auf sinnliche Erfahrung in geistigen Dingen, ähnlich wie heute jedes willkürliche Sichhinwegsetzen über dieselbe, als ein unsinniger und zu verdammender Verstoß gegen die Wahrheit und den Menschenverstand aufgefaßt wurde. „In ihren Seelen ist das Denken so von körperlichen Dingen umsponnen, daß es sich aus ihnen gar nicht herauszuwickeln vermag", schrieb Anselm von Canterbury gegen Roscellin und seine Schüler.

In dieser Unterordnung aller körperlichen Dinge, d. h. aller sinnlichen Werte und materiellen Beziehungen unter die Gesichtspunkte einer rein geistigen und übersinnlichen Bedeutsamkeit war die primäre Quelle der Fortschritte enthalten, die sich in der mittelalterlichen Kunst vollzogen haben und die sie als eine — nicht minder wie die altorientalische, klassische oder moderne — selbständige und in sich abgeschlossene Phase der allgemeinen Kunstentwicklung erscheinen lassen. Sie zeigt uns den Weg, der von der traumhaften Vergeistigung der Materie und des ganzen Universums im antiken Christentum und in der altchristlichen Kunst zu dem barbarisch vulkanischen, grauenhaft revolutionären Verzicht der neuen Völker und der neuen Kultur des frühen Mittelalters auf sinnliche Schönheit führte und eine scharfe Grenze zwischen der neuen geistigen Wahrheit und Überzeugung, wie auch dem auf ihr beruhenden Phantasieleben und der „Scheinexistenz" der alten weltlichen Güter und sinnlichen Eindrücke bis zur Vernichtung aller alten Kulturbegriffe gezogen hat[1]. Als man sich ihnen in der karolingischen Zeit wieder zuzuwenden begann, nachdem der unbedingte transzen-

---

[1] In der leidenschaftlichsten Weise kommt dies bereits bei Tertullian (De idolatria liber c. III, Migne, P. L. 1, 740.) zum Ausdruck: „At ubi artifices statuarum et imaginum et omnis generis simulacrorum diabolus saeculo intulit, rude illud negotium humanae calamitatis, et nomen de idolis consecutum est, et profectum. Exinde jam caput facta est idolatriae ars omnis, quae idolum quomodo edit." Wenn man einwendet, daß die Künstler von ihrer Arbeit leben müssen, so könnte man damit auch fures balneanos et ipsos latrones entschuldigen. Das positive neue Programm wurde am prägnantesten ausgedrückt vom hl. Augustin: „Non in aliqua mole corporea suspicanda est pulchritudo." (Epist., ad Consentium, c. 4. n. 20 Migne, P. L. 33, 462.)

dente religiöse Lebensinhalt aufgehört hat den einzigen Maßstab für die Menschenbestimmung zu bilden, und unter dem Einflusse neuer politischer und sozialer Bildungen einen neuen Ausgleich mit dem irdischen Leben und seinen Werten suchen mußte, worin wohl die tiefste Ursache der karolingischen Renaissance zu suchen ist — war es wiederum die Vorherrschaft des Spiritualismus, die bei allen neuen Forderungen und Zielen schließlich doch einen ausschlaggebenden Einfluß auf die Kunst ausgeübt und sie, statt zu der Antike zurück, zu einer allmählichen Umwertung der sinnlichen Elemente auf einer neuen geistigen Grundlage geleitet hat.

Es wäre sehr verlockend und wichtig, im einzelnen zu beobachten, wie sich aus diesem Prozesse in allen Künsten als erste Etappe der merkwürdige Parallelismus der begrenzt materiellen und abstrakt übermateriellen künstlerischen Wirkung in der romanischen Kunst ergeben hat und wie die zweite Etappe und zugleich die Vollendung der Umbildung der überlieferten Kunst in der Gotik auf Grund einer vollständigen Durchdringung und Umgestaltung aller realen Substanzen und Zusammenhänge durch neue Begriffe des für die Menschheit geistig Wertvollen und zu Verewigenden erreicht wurde. Wie dadurch alle Beziehungen zur Umwelt verändert wurden, neue künstlerische Vorstellungen, formale Ziele und Gesichtspunkte entstanden sind, eine neue, von der klassischen grundverschiedene, nicht vom Sinnlichen zum Geistigen, wie im Altertum, sondern umgekehrt vom Geistigen, und zwar zunächst überweltlich Geistigen zum Sinnlichen fortschreitende Wiedererhebung der Körperwelt, der vergänglichen begrenzten Materie durch formale Schönheit und künstlerische Begrifflichkeit in das Reich der Idealgüter der Menschheit begründet wurde! Wie durch diesen universalhistorisch bahnbrechenden Aufstieg einer neuen Kunst aus einer neuen Weltanschauung alle Überlieferungen umgedeutet wurden, neue Probleme, neue Gesetze der Monumentalität, künstlerischen Vollendung, Größe und Allgemeingültigkeit entstanden sind!

All dies würde als treibende Kraft der geschichtlichen Betrachtung der mittelalterlichen Kunst zugrunde gelegt und mit dem reichen Tatsachenbestand verwoben das Schauspiel einer künstlerischen Entwicklung erschließen, wie sie, was Folgerichtigkeit ihrer inneren Struktur, Geschlossenheit und Schärfe ihres Gepräges und Bedeutung für alle Zukunft betrifft, nur mit jener verglichen werden kann, die wir den Griechen zu verdanken haben.

Doch dies ist eine Zukunftsaufgabe; heute wollen wir uns nur, soweit dies für unseren Zweck erforderlich ist, einige aus ihrem übersinnlich idealistischen Ursprung sich ergebende Eigentümlichkeiten der gotischen Skulptur und Malerei vergegenwärtigen.

Da die Figurendarstellung anfänglich ganz und gar im Vordergrunde stand, empfiehlt es sich, von ihr auszugehen und die für die Erfindung der einzelnen Figur maßgebenden Gesichtspunkte zunächst zu untersuchen.

Der objektive Formeninhalt der gotischen Figuren, der aus zwei Quellen, aus der Überlieferung und, wie zuweilen betont wird, „aus einem persönlichen Verhältnis zur Natur" stammt, wird nach Vöges anschaulichen Worten von dem Künstler „wie in einem Hohlspiegel umgezeichnet"[1], oder mit anderen Worten, einem formalen Schema angepaßt. Dieses Schema beruhte aber gewiß nicht auf primitiven Erinnerungsbildern, wie sie als Ausgangspunkt der archaisch-griechischen Kunst und jeder primitiven Kunst von Julius Lange und Emanuel Löwy angenommen wurden, und läßt sich auch nicht einfach aus den struktiven und ästhetischen Voraussetzungen der neuen Baukunst ableiten, wie es bisher am geistvollsten von Vöge versucht wurde[2], sondern war ein ungemein kompliziertes Produkt der ganzen Entwicklung der mittelalterlichen Kunst, zu dessen Erklärung man viel eher auf die idealistischen Normen der höchsten Blütezeit der griechischen Kunst hinweisen könnte. Nur war es nicht wie bei den letzteren die natürliche Funktion und die ihr entsprechende Schönheit und Ausdrucksfähigkeit der Formen, deren vollendete Ausbildung in den Idealgebilden der gotischen Kunst angestrebt wurde, sondern die Verarbeitung der überlieferten oder auf Naturbeobachtung beruhenden formalen Vorstellungen und Zusammenhänge zu Ausdrucksmitteln einer übermateriellen Auffassung der künstlerischen Idealgebilde. Nicht nur künstlerisch gesteigerte Wirklichkeitseindrücke und natürliche, lebendige Organismen beherrschende Kräfte sollten sie verkörpern, sondern auch die reale Form mit solchen Qualitäten verbinden, welche dem Beschauer die Substanz des Göttlichen, ihr Walten, eine transzendente Gesetzmäßigkeit vor Augen führen.

Es ist zweifellos richtig, wenn man auf den didaktischen Sinn der mittelalterlichen Skulptur und Malerei, der „Bibel der Armen im Geiste",

---

[1] W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894, S. 50.
[2] Daselbst S. 52ff.

als auf einen ihrer wichtigsten Züge hinweist, man darf jedoch nicht vergessen, daß neben dem historischen und dogmatischen Inhalte ihrer Darstellungen auch überall die auf einer, wenn der Ausdruck gestattet ist, metaphysischen Transsubstantion aller formalen Elemente und Bindungen beruhende Veranschaulichung der Souveränität der geistigen Einsicht und Offenbarung gegenüber der an sich „unreinen" und „irreführenden" sinnlichen Wahrnehmung, der lex Dei gegenüber der lex naturae, auf den Beschauer erhebend wirken sollte. Der Begriff der forma substantialis als Abglanz der verborgenen, von allem Veränderlichen unabhängigen und nur der intelligiblen Erkenntnis erfaßbaren Urschönheit und Synthese der geheimen, nur dem „geistigen Auge" sich entschleiernden Ursachen und Wirkungen spielt, aus der neoplatonischen Philosophie übernommen und auf die christliche Weltanschauung übertragen[1], in der mittelalterlichen Literatur von Augustin bis Thomas und darüber hinaus in fortschreitender Vertiefung und Weiterentwicklung eine ähnliche, nur noch viel wichtigere Rolle wie das klassisch-materielle Schönheitsideal in den Kunsttheorien der Neuzeit. Daß dies mehr war als nur ein apologetischer Versuch, die darstellende Kunst zu retten[2], lehrt uns der ganze Gang ihrer Entwicklung im Mittelalter, der schwankend und uneinheitlich erscheint, wenn man ihn nach dem Fortschreiten der objektiven Naturwiedergabe beurteilt, sich jedoch folgerichtig aufbaut, wenn man das im gotischen System der Figurenerfindung einmündende Streben nach Ausdruckswerten, die geeignet waren, das neue metaphysische Verhältnis zur Umwelt zu veranschaulichen, der Betrachtung zugrunde legt. Für dieses Streben war die sinnliche Wahrnehmung nur eine trübe Quelle der künstlerischen Wahrheit und Schönheit, welche erst durch die höhere Einsicht des menschlichen Geistes geläutert werden kann, wobei nicht ein Naturerlebnis, sondern ein Gotteserlebnis, das Sichbewußtwerden und künstlerische Zumbewußtseinbringen der auf Spiegelung der Gottesgedanken in irdischen Dingen beruhenden wunderbaren Ordnung der Welten, den tieferen Sinn jeder künstlerischen Schöpfung zu umfassen hat[3]. An Stelle der natürlichen Kausalität und Gesetzmäßigkeit wurde mit an-

[1] „Jetzt ist das Zeitalter des Geistes gekommen", schrieb um 1200 Amalrich von Bena. (Vgl. Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, S. 605.)

[2] Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig 1914, S. 67ff.

[3] So noch bei Dante: „non è se non splendor di quella idea che partorisce, amando, il nostro sire;" (Parad. XIII, 53—54 u. ff.). Vgl. Janitschek, Dantes Kunstlehre und Giottos Kunst. Leipzig 1892.

deren Worten eine andere gesetzt, und zwar nicht eine subjektiv bestimmbare, sondern eine übernatürlich gegebene, die in den Beziehungen des Seelenlebens zu einer zeitlich und materiell nicht begrenzten Urquelle alles Seins ihren Ursprung hat. Worin kommt dies künstlerisch zum Ausdruck? Am augenfälligsten vielleicht im bewußten Sichabwenden von Naturtreue und Naturnachahmung. Wie in der mittelalterlichen Literatur immer wieder betont wird, daß das Kunstwerk wahrer als die Natur sein müsse, so kann man auch mit Sicherheit annehmen, daß es zumeist eine wohlerwogene künstlerische Absicht bedeutet, was uns in mittelalterlichen Kunstwerken von unserem naturalistischen Standpunkte aus als Unvermögen erscheint.

Es ist selbstverständlich, daß infolge einer solchen Umorientierung der Kunst mit dem Interesse auch die Erfahrung, das positive Können in der Naturwiedergabe sinken mußte, ähnlich wie etwa eine zeitlich und territorial begrenztere Erscheinung, der historische Idealismus der Klassizisten und Nazarener des vorigen Jahrhunderts mit einer Einbuße an bestimmten älteren malerischen Errungenschaften verbunden war. Doch wie in diesem Falle, so war auch im Mittelalter diese Einbuße ein gewollter Verzicht auf Dinge, die für die fortschreitende Kunst unter dem Einflusse neuer Aufgaben und Anschauungen wertlos geworden sind: nicht die Ursache, sondern die Folge einer Entwicklung, deren Ausgangspunkt die Verachtung des Naturkultes in jeder Form als des Zeichens einer heidnischen verwerflichen Gesinnung gewesen ist. So war aber jede Annäherung an die Natur, sei es durch die Tradition, sei es im Wege des neuen Phantasielebens, nur ein Mittel zum Zweck, von vornherein dazu bestimmt, höheren künstlerischen Absichten zu dienen und ausgeschaltet, wo sie diesen Absichten widersprochen hat.

Fragen wir aber nach dem positiven Inhalte dieser, so müssen wir wohl in erster Linie auf das Primat der theologischen Rangordnung und Bedeutsamkeit natürlichen Zusammenhängen gegenüber hinweisen. Werden göttliche und heilige Personen als verehrungswürdige Sinnbilder, wunderbare Begebenheiten als Zeugnisse des Erlösungswerkes dargestellt, so geschieht dies zugleich in einer Weise, die ein solcher Zweck der künstlerischen Erfindung erfordert. Ohne Rücksicht auf Erfahrung und auf die Wirklichkeitsmöglichkeit der dargestellten Situation wird die illustrative Aufgabe in den Vordergrund gestellt, indem alle Momente der gegenständlichen Schilderung entweder ganz unterdrückt

oder auf das Mindestmaß eingeschränkt werden, die nicht unmittelbar mit dem verbalen Berichte oder mit der theosophischen, hagiographischen, liturgischen Bedeutung der dargestellten Personen zusammenhängen, wogegen alles, was sich darauf bezieht, mit der größtmöglichen Betonung, Klarheit und Übersichtlichkeit dem Beschauer vor Augen geführt wird. In demselben Maße, als die großen Erfindungen der griechischen Kunst, die Darstellung des natürlichen Raumzusammenhanges und die Begründung jeder figuralen Erfindung in einer realen Handlung, Stellung und Bewegung nicht vergessen (wie hätte man sie vergessen sollen), sondern belanglos werden, verwandelt sich die Darstellung gleichsam in eine Bilderschrift, deren Charakter und Komposition durch die demonstrativen Aufgaben und erst in zweiter Linie durch reale Situationen und erschöpfende Formenwiedergabe bestimmt werden. Bäume werden durch einige Blätter, Bauten durch einige auffallende Bauteile angedeutet und widernatürlich klein dargestellt, als Abbreviaturen, die nur eine relative selbständige Bedeutung haben, wogegen alle Mittel der künstlerischen Gestaltung darauf konzentriert werden, den geistigen Mittelpunkt der Komposition, die verehrungswürdige Persönlichkeit oder die wunderbare Begebenheit in ihrer zwingenden übermateriellen Bedingtheit, Wesenheit und Wirkung, das Unsterbliche und Unsichtbare, dem Geiste allein Offenkundige durch das Sichtbare verständlich zu machen und die tiefsten Geheimnisse des Erlösungswerkes, die Allmacht übersinnlicher Kräfte durch die Kunst in ergreifende und erhebende Gegenwart zu verwandeln.

Dieser Exemplifikation und irrealen Illusion wegen mußten aber nicht nur die überlieferten spätantiken, auf natürlicher Gesetzmäßigkeit und Wahrnehmung beruhenden bildlichen Erfindungen aufgelöst und umgestaltet, in Spoglien verwandelt werden, aus denen neue, andersartige Phantasiegebilde aufgebaut wurden, sondern *auch die Art der Wiedergabe der Formen, die malerische und plastische Sprache* mußte sich verändern. Denn jene, die man von der altchristlichen Kunst übernommen hatte und in der die alten Vorlagen ausgeführt waren, beruhte auf Voraussetzungen, die der mittelalterlichen Kunst ganz entgegengesetzt waren. *Nicht in einem verschiedenen Grad der Fähigkeit die Natur darzustellen bestand dieser Unterschied*, denn es handelt sich um nach dieser Richtung ganz heterogene Dinge. Die spätantike Auflösung der Form in farbige Werte, in Licht und Schatten, die äußerste Grenze, zu der die klassische Kunst in dem Stre-

ben nach der Objektivierung der Naturphänomene gelangte, indem sie sie als durch die transitorischen Raumfaktoren und die Stellung des Beschauers zu denselben bedingt erkannte und dadurch ihre eigene Vergangenheit und das Arkanum ihrer Bedeutung vernichtet hat, konnte zwar mit der altchristlichen, jenseits aller materiellen Güter stehenden Ekstase und bis zu einem gewissen Grade auch noch mit dem frühmittelalterlichen Verzicht auf jeden objektiven Formeninhalt verknüpft werden — in der vollständigen Auflösung des alten geistigen und gesellschaftlichen Aufbaues zum schrankenlosen Subjektivismus und Spiritualismus bestand die Brücke, die von der alten Welt zur neuen führte —, doch in dem Maße, als man begonnen hat, wie in allen Lebensbezügen so auch in der Kunst, über den ursprünglichen, von der Welt der materiellen Werte ganz losgelösten Gefühlsradikalismus hinaus diese in das neue, nicht auf natürlicher Kausalität beruhende System einer geistigen Weltordnung einzufügen, mußte der alte, auf sensueller Überzeugungskraft allein beruhende illusionistische Stil gerade vom Standpunkte der (neu verstandenen) künstlerischen Wahrheit und Wirkung jeden Sinn und Wert verlieren und unbrauchbar werden[1], wie z. B. umgekehrt eine mittelalterlich auf übernatürlicher Verbindung der Erscheinungen beruhende Darstellung für die Zwecke der modernen wissenschaftlichen Illustration nicht zu brauchen wäre.

So entstand aber im Mittelalter allmählich eine andere Formenwiedergabe, die man geneigt war, als die „ersten" Versuche der zeichnerischen, plastischen und malerischen Wiedergabe einer neu erwachenden Naturanschauung zu bezeichnen[2].

Es ist dies eine Bezeichnung, die ganz und gar unrichtig und irreführend ist. Man kann überhaupt nicht von einem „Anfangen" sprechen, von einer mittelalterlichen Kunst, die irgendwo und irgendwann begonnen hat, in kindlichen Versuchen die Natur nachzuahmen. Das war weder möglich noch gab es einen Anlaß dazu. Denn zu den auffallendsten geschichtlichen Zügen der mittelalterlichen Kunst gehört ihre anfänglich

---

[1] Bemerkenswert ist, daß bereits bei Gregor von Nazianz ein Ausfall gegen den Farbenimpressionismus gefunden werden kann. (Carmen de se ipso et de episcopis v. 739 ff., Migne, P. Gr., 37, 1220.) Zeugnisse des Glaubens an eigene Überlegenheit dem antiken Kunstschaffen gegenüber finden wir oft im Mittelalter, und daß die klassischen Autoren als ein Gegensatz zum Wissen angesehen wurden, bezeugt die „Schlacht der sieben Künste" des Henri d'Andely aus dem 13. Jahrhundert. (Vgl. R. v. Liliencron, Über den Inhalt der allgemeinen Bildung im Zeitalter der Scholastik. München 1876, S. 47.)

[2] Besonders auf den neuen Zeichenstil der mittelalterlichen Kunst wurde in diesem Sinne wiederholt hingewiesen.

so geringe Originalität und ihre lang andauernde große Abhängigkeit von der formalen und ikonographischen, in die Antike zurückreichenden Überlieferung. Der Ausgangspunkt dieser Überlieferung, die altchristliche Kunst, hat sich durchaus im Rahmen der gegebenen spätantiken kulturellen und künstlerischen Zustände entwickelt, nicht zum geringen Teil als ihre Frucht und sie nur soweit modifizierend, als es vom Gesichtspunkte der neuen, nicht auf weltliche Dinge gerichteten geistigen Auffassung unbedingt notwendig war, und auch in den folgenden Jahrhunderten wurde bei allen Stadien der Weiterentwicklung der neuen christlichen Kultur, bei allen ethnischen, politischen, sozialen Umwälzungen nie und nirgends ein vollständiger Ersatz des vorgefundenen Vermächtnisses an bildlichen Vorstellungen und formalen Lösungen durch andere, unabhängig von ihm aus der Natur und aus einem neuen, grundsätzlich verschiedenen weltlichen Kulturbewußtsein geschöpfte angestrebt. Wie hätte auch ein solches Bestreben entstehen sollen? Man darf nicht vergessen, daß die große umstürzende, vorwärtstreibende und neu aufbauende Kraft in der Entstehung der mittelalterlichen Welt eine religiöse Bewegung war, das Ringen um einen neuen inneren Menschen, um neue moralische Verpflichtungen, um eine geistige Reform der Welt, der gegenüber die gegenständlichen und formalen Errungenschaften der vorangehenden weltlichen Kultur nicht grundsätzlich bekämpft und vernichtet, durch andere, aus einem neuen objektiven Verhältnis zu irdischen Dingen sich ergebende verdrängt wurden, wohl aber etwas Nebensächliches geworden sind, ein konventioneller Apparat der verschiedenen Gebiete der geistigen und materiellen Betätigung, der das einigende Band der Weltanschauung, aus der er hervorging, und dadurch die Voraussetzung seiner Weiterbildung verloren und sich in innerlich zusammenhanglose Bruchstücke verwandelt hat. In der barbarischen vorkarolingischen Kunst, d. h. in der Kunst jener Völker, die durch alte materielle Kulturbedürfnisse wenig beschwert, die Führung in der Umwertung aller Werte durch den neuen Spiritualismus übernommen haben, wurden diese Fragmente, ohne ganz zu verschwinden, auf eine Schattenexistenz reduziert, weil an dergleichen Dingen überhaupt nichts gelegen war, und als nach dieser geistig noch mehr als äußerlich sturmbewegten Zeit seit Karl dem Großen die reale Entwicklung der Verhältnisse einen Ausgleich mit der Welt, einen neuen Aufbau von materiell objektiven, auf dem Verhältnis zu natürlichen Gegebenheiten beruhenden Institutionen und Geistesschöpfun-

gen forderte, wurden sie wiederum benutzt, nicht in ihrer einstigen lebenden Kraft, Bedeutung und Verbindung, sondern als gegebene Ausdrucksmittel, als Formeln für bestimmte Anschauungsmomente, deren man sich wie eines Wortschatzes bediente, weil sie eben vorhanden waren und weil sie auch in der Kunst dieser Periode, trotz ihrer relativen Rückkehr zur Welt der objektiven Natur, nur Hilfsmittel waren und die eigentlichen Aufgaben geistiger Bedeutsamkeit nach wie vor anderswo gesucht wurden. Man bediente sich ihrer, wie man sich der alten toten Sprache bediente, weil der Eigenwert der Sprache nicht in Betracht kam im Vergleiche zu dem für alle Menschen entscheidenden geistigen Inhalt. Und wie man diese Formeln entlehnte, so ging man auch von ihnen, nicht von einer von der Vergangenheit unabhängigen, ganz neuen und primitiven Naturwiedergabe aus, wo es sich darum handelte, neue Anschauungsmomente zum Ausdruck zu bringen.

All dies besagt aber selbstverständlich durchaus nicht, daß die alten formalen Elemente, die der breite Strom der unbewußten und bewußten Überlieferung — des ererbten Betriebskapitals der künstlerischen Betätigung, soweit sie natürliche Tatsachen darzustellen hatte — aus den verschiedensten Quellen weitertrug und die durch neue Anleihen bei alten Vorbildern immer wieder vermehrt wurden, nur ein Zurückgehen, Verkümmern, nicht zugleich eine Weiterbildung der alten Darstellungsmittel bedeuten. Wie die Block- und Raumbauten der altchristlichen Zeit, im Mittelalter allmählich nicht durch eine neue Architektur ersetzt, sondern künstlerisch umgedeutet und durch einen in sie hineinwachsenden Organismus von neuen architektonischen Wirkungsfaktoren ersetzt wurden, dessen Bedeutung sich auch die überlieferten Formen der klassischen Tektonik fügen mußten, so ist auch in der Malerei und Skulptur in die Massen der malerischen und plastischen Überlieferung schrittweise eine neue Auffassung der formalen Werte hineingewachsen. Sie veränderte allmählich von Grund aus in einen neuen lebendigen Faktor, was den ursprünglichen Sinn verloren hatte, und schuf aus alten und neuen Elementen eine ganz neue Figurenkomposition und Formensprache, die den mittelalterlichen Fortschritt der antiken gegenüber bedeutet. Ihre Entstehung erstreckt sich wie die der gotischen Baukunst auf das ganze Mittelalter und bestand darin, daß in verschiedenen Perioden und in verschiedenen Gebieten scheinbar unabhängig und in wechselnder Abhängigkeit von

alten Vorbildern und doch in konsequenter Weiterentwicklung neue Forderungen für die Wiedergabe und Erfindung der Formen sich durchgerungen haben, um schließlich alle formalen Mittel transformierend in der Gotik, die auch in dieser Beziehung nicht den Anfang, sondern die Vollendung einer neuen Kunst bedeutet, einem neuen Prinzip der bildenden Darstellung in voller Reinheit und überall Geltung zu verschaffen.

Dieses Prinzip unterscheidet sich auf den ersten Blick von dem spätantiken durch die auffallende Reduktion der Darstellungsmittel. Die ausführliche, möglichst erschöpfende Schilderung der plastischen und farbigen Erscheinung der Objekte, die ein Kennzeichen der von der Antike übernommenen Malerei und Skulptur war und in wenig zusammenhängenden Residuen in der der gotischen vorangehenden Kunst sich noch erhalten hat, verschwindet nun ganz und wird durch eine abstrahierende Auswahl von bestimmten Linien, plastischen Formen und Farben ersetzt. Die Darstellung scheint sich durch diese Simplizität der Schilderung längst vergangenen Kunstperioden zu nähern[1] und hängt mit ihnen auch insoweit zusammen, als zwischen den Perioden, in denen die Kunst ihre Ideale jenseits der natürlichen Gesetzmäßigkeit suchte, zweifellos nicht minder eine geschichtliche Kontinuität besteht als bei solchen, wo sie in dieser ihre höchsten Ziele fand. Doch von einer rückläufigen Bewegung kann auch da keine Rede sein. Grundlegende Normen der antiken künstlerischen Rekonstruktion der natürlichen formalen Bildungen und Zusammenhänge, wie z. B. die Berücksichtigung des organischen Aufbaues der Körper, der Einheitlichkeit der Figurenerscheinung, ihrer natürlichen Proportionierung, Gliederung und Färbung, oder der durch die räumliche Stellung der Objekte bedingten Verkürzungen sind durchaus nicht etwa ganz verloren gegangen, sondern blieben ein technisches Können, dessen man sich überall soweit bediente, als es die höhere Regel der neuen künstlerischen Signifikanz gestattete.

Die Quelle der letzteren war aber zweifellos die immer wieder in erster Linie betonte Beziehung zum menschlichen Erkenntnisvermögen, zur vis cognoscitiva[2], die durch göttliche Gnade den Menschen gestattet,

[1] „Der Prozeß, der sich in Ägypten abgespielt hatte, wiederholt sich: eine in jedem Zug typisch festgelegte Formenwelt verkündet nun von allen Wänden die Heilstatsachen der Religion", sagt Rudolf Kautzsch (Die bildende Kunst und das Jenseits. Jena und Leipzig 1905, S. 41).

[2] „Pulchrum respicit vim cognoscitivam" (S. Th. I, qu. 5, a. 4, ad 1).

im Geiste — spiritualiter tiefer in die Geheimnisse der Erscheinung einzudringen als durch die vielfach täuschenden Sinne allein, deren Trugspielen die Kunst die durch die höhere geistige Einsicht geläuterte Form entgegensetzen muß. Der Ausgangspunkt dieser Einsicht war aber für den mittelalterlichen Menschen nicht die Natur, sondern die Gotteslehre, das durch Gottes Gnade der Menschheit gewährte Bewußtsein, daß über den nur relativen Naturwerten eine Welt übersinnlicher Ordnung, Bestimmung und Zweckmäßigkeit steht, die nur dem nachsinnenden Geiste und der inneren Erfahrung erfaßbar ist, ein Aufbau des begrifflichen Seins, in dem die wahrhaft realen Substanzen enthalten sind (wogegen die sinnlich erfaßbare Erscheinung nur seine letzte und niedrigste Emanation bedeutet) und von dem aus die Welt verstanden und gewertet sein muß. Diesem Grundzuge der mittelalterlich spiritualistischen Weltanschauung entsprechend konnte auch die Kunst nicht von Naturnachahmung zu ihren höchsten Idealgütern fortschreiten, sondern schlug einen umgekehrten Weg ein, indem sie durch natürliche Formen eine a priori gegebene ideale Konzeption zu erläutern sich bemühte. Nicht als eine imago soll die künstlerische Form der natürlichen gegenüberstehen, sondern nur eine similitudo soll sie mit ihr verbinden und ihre Aufgabe darin bestehen, das imperfectum der sinnlichen Wahrnehmung durch das perfectum der den Erscheinungen zugrunde liegenden, dem menschlichen Geiste geoffenbarten göttlichen Gedanken zu ersetzen. Es kommt deshalb nicht auf die Gleichmäßigkeit des Grades der Naturanschauung an, wohl aber auf die innere Disziplin des abstrakten Gefüges: während — was für unsere weiteren Betrachtungen wichtig ist — die Annäherung an die Wirklichkeit schwankend bleibt, werden die neuen idealen Schemen konsequent weiterentwickelt und ihre Norm ist so bindend, daß sie selbst dort angewendet wird, wo die Absicht der Naturwiedergabe den Zweck der Darstellung bedeutet — man könnte sagen, gerade dort als Norm der tieferen Sachkenntnis —, etwa wie man sich noch heute in einer wissenschaftlichen Darstellung einer linearen Abstraktion und Betonung des „Wesentlichen“ mit Ausschluß aller anderen Momente der sinnfälligen Erscheinung zu bedienen pflegt[1].

[1] Die Anfänge gehen ebenfalls in die altchristliche Zeit zurück, wo wir sie sowohl in der Kunst als auch in den literarischen Erörterungen über die äußere Erscheinung der heiligen Personen verfolgen können. „Der Herr selbst“, sagt Klemens von Alexandrien, „war seiner äußeren Gestalt nach unschön, wie durch Isaias uns der hl. Geist bezeugt: ‚Wir haben ihn gesehen, und es war nicht Wohlgestalt an ihm noch Schönheit; ohne Zier war seine Gestalt,

Nun muß man sich aber wohl fragen, was war, wenn man diesen Vergleich weiterspinnt, für den mittelalterlichen Künstler das „Wesentliche“? Oder mit anderen Worten, wie sind die Normen der Naturdarstellung entstanden, die man höher stellte als die Natur selbst? Um ihre Entstehung zu verstehen, muß man sich noch einmal vergegenwärtigen, daß sie nicht in neuen Natureindrücken oder bildlichen Vorstellungen ihren Ursprung haben, sondern sich durch allmähliche Umbildung von alten bildlichen Erfindungen entwickelt haben, deren Hauptgestalten zugleich ideell die höchste Synthese der christlichen Weltanschauung gewesen sind. Verfolgt man aber die Entwicklung dieser ikonographischen Zentraltypen der christlichen Kunst des Mittelalters, etwa die Darstellung der göttlichen Personen oder der Heiligengestalten, so findet man, daß sie in der ersten Periode der mittelalterlichen Entwicklung den ursprünglichen Charakter einer naturalistischen oder historischen Determinierung verloren und sich in abstrakte und zunächst im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Form beinahe formlose Begriffssymbole verwandelt haben. Doch die Begriffe selbst, das geistige Substrat, an welches das plastische oder malerische Gebilde erinnern sollte, waren nicht hieratisch fixiert (worin ein grundlegender Unterschied allen älteren Perioden gegenüber besteht, in denen die Kunst in erster Linie ebenfalls der Ausdruck abstrakter Ideen gewesen ist), sondern im Gegenteil in ununterbrochener Weiterbildung begriffen, die auch in den sie vertretenden Symbolen wirksam sein mußte. Sie bestand darin, daß einerseits in diesen Gebilden eine Welt übernatürlicher, vom zeitlich und räumlich begrenzten Geschehen unabhängiger, für alle Menschen, Zeiten und Verhältnisse geltender, religiöser, sittlicher, geschichtlicher Mächte verkörpert, anderseits aber mit dem Glauben an solche Gewalten das Bestreben verbunden war, mit ihm sowohl das klassische Vermächtnis eines durch Beobachtung der natürlichen Gesetzmäßigkeit systematisch geschulten Denkens und Sehens als auch die aus den ungeheuren Energien neuer, von der Kraftentwicklung und vom Phantasieleben junger Völker getragener sozialer und po-

unscheinbar vor den Menschen‘. Und doch, was ist liebenswürdiger als der Herr? Aber nicht durch die Schönheit des Fleisches zeichnete er sich aus, welche ja nur Schein ist, sondern durch die wahre Schönheit der Seele und des Leibes; jene ist die Liebe, die des Fleisches ist Unsterblichkeit.“ (Paedag. 1, 3, c. 1; vgl. J. Jungmann, Ästhetik, S. 43ff.) Der hl. Thomas schreibt dagegen: „Oportet quod omnes nobilitates omnium creaturarum inveniantur in Deo nobilissimo modo et sine aliqua inperfectione“ (in 1. Sent, d. 2, qu. 1, ad 2). Diese Verschiedenheit der Auffassung ist das Ergebnis der ganzen dazwischenliegenden mittelalterlichen Entwicklung.

litischer Bildungen und geistiger Kulturen sich ergebenden Forderungen und Gesichtspunkte zu verweben und in Einklang zu bringen. Es sind so Spannungen entstanden, in denen die Erklärung zu suchen ist für die stürmische innere Bewegung der mittelalterlichen Formendarstellung, für ihren suchenden, in oft beinahe unvermitteltem Neben- und Nacheinander schwerfällig konservativen und ungestüm radikalen Charakter, für ihre jähen Peripetien und die so weitgehende Verzweigung in scheinbar auseinanderstrebende Schulen und Kunstgebiete. Und doch handelt es sich überall um verschiedene Folgen und Stadien eines in den treibenden Ursachen einheitlichen Prozesses, wie ja auch die verschiedenen formalen Lösungen nicht schwer in bestimmte Kategorien eingeordnet werden können. Immer wieder werden formale Elemente der bildlichen Darstellungen und ihrer einzelnen Teile aus dem Gefüge der natürlichen Zusammenhänge, in welchen sie begründet waren, losgelöst und in andere eingefügt, die nicht aus der Nachahmung einer realen Situation, sondern als Spiegelbild geistiger Vorgänge in der „sinnvollen" Anordnung von Linien und Flächen, in rhythmischen Kombinationen und dynamischen Bewegungsfolgen entstanden sind. Neben diesen Metamorphosen, die man der merkwürdigen Verarbeitung der klassischen Philosophie in der mittelalterlichen theologischen Spekulation vergleichen könnte, zum Teile in Verbindung mit ihnen, zum Teile unabhängig davon, veränderte sich auch der gegenständliche Charakter der Formen. An Stelle von ausführlichen Schilderungen der optischen und haptischen, stofflichen und funktionellen Beschaffenheit treten Abkürzungen, die jedoch nicht willkürlich sind, sondern in einer systematischen Reduktion des objektiven Sachverhaltes bestehen. Man könnte sie als eine gesetzmäßig progressive Vereinfachung bezeichnen[1]. Ihr Ausgangspunkt war die Zusammenfassung aller weltlichen und überweltlichen Dinge in einen nach ihrer Bedeutsamkeit abgestuften Aufbau. Nichts ist nach der mittelalterlichen Anschauung im Universum bedeutungslos, weil jedes, auch das geringste Objekt in irgendeinem Zusammenhang mit der alles regelnden Weisheit der ewigen Weltordnung steht. Doch der Grad der Bedeutung ist verschieden und entwickelt sich in einer hierarchischen Rangordnung von niedrigen, begrenzten und gegenständlich differenzierten Dingen zu immer höheren Wesen, wobei die höhere Stufe durch das Ausmaß des

[1] Die scholastische Philosophie ist reich an Kommentaren dazu. Am schönsten und geistvollsten wurde die Lehre vom hl. Thomas formuliert. (S. Th. I, qu. 77, a. 2.)

Allgemeingültigen, Bleibenden gegenüber dem Einmaligen und Vergänglichen charakterisiert erscheint. In der Allgemeingültigkeit der höheren Stufen liegt aber zugleich die aufsteigende Vereinfachung: an Stelle der zeitlich und materiell bedingten Diskrepanz tritt die Einheitlichkeit der umfassenden Idee in ununterbrochenem Aufstieg bis zur höchsten Idee des ewigen göttlichen Seins, das über jede Differenzierung erhaben ist[1]. Mit dieser Konstruktion, die, mag sie auch in der Erklärung und Anwendung schwankend gewesen sein, doch im allgemeinen als der Grundzug der mittelalterlichen Deutung der Welt anzusehen ist, kann aber auch das System der künstlerischen Abstraktionen verglichen werden. Während in Figuren und Szenen, die Menschen und Ereignisse in ihrer irdischen Begrenztheit schildern, wechselnde und zusammenhanglose Andeutungen einer individuellen Wirklichkeit häufiger waren als in den älteren Perioden der antiken Kunst[2], versuchte man überall immer wieder die Gestalten, die die bleibenden Ideale der Christenheit bedeuten, auch in ihrer körperlichen Erscheinung als Paradigmen einer konzentrierten Wesenhaftigkeit darzustellen, die an Stelle des zeitlich und individuell Bedingten nur das der ideellen Konstruktion einer höheren generellen Daseinsstufe Entsprechende enthält, worauf die Linien, plastischen Formen und Farben reduziert werden. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Thomas von Aquino, dessen Lehren, wie in allen Fragen, so auch in ihren ästhetischen Forderungen nicht als ein spekulatives System allein aufzufassen sind, sondern eine Zusammenfassung der geistigen Fortschritte der Menschheit im Mittelalter enthalten, von der künstlerischen Darstellung Klarheit als das erste der drei Kriterien der Schönheit verlangt[3], jene Klarheit, die nicht ma-

---

[1] Dicendum est ergo quod res, quae sunt infra hominem, quaedam particularia bona consequuntur et ideo quasdam paucas et determinatas operationes habent et virtutes. Homo autem potest consequi universalem et perfectam bonitatem, quia potest adipisci beatitudinem. Est autem in ultimo gradu secundum naturam eorum quibus competit beatitudo. Et ideo multis et diversis operationibus et virtutibus indiget anima humana. Angelis vero minor diversitas potentiarum competit. In Deo vero non est aliqua potentia vel actio praeter eius essentiam. (Thomas von Aquino in dem oben angeführten Zusammenhange. S. Th. I, qu. 77, a. 2 c.) Ähnlich auch Hugo de St. Viktor (Expositio in Hierarchiam coelestam S. Dionysii Areopag. c. 3). In populärer Fassung findet man diese fundamentale Lehre in dem „Schulbuche" des Vinzenz von Beauvais. (Vgl. R. v. Liliencron a. a. O. S. 12ff.)

[2] Vgl. W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends S. 377, wo der Zusammenhang derartiger Darstellungen mit dem allgemeinen mittelalterlichen Formenvorrat besprochen wird.

[3] Die bekannten, öfter angeführten Stellen sind: S. Th. I, qu. 39, a. 8, S. Th. II, qu. 145, a. 2 und in I. Sent., d. 31, qu. 2, a. 1 (Pulchritudo habet claritatem). Auch einige Stellen des opusc. de

teriell zu verstehen ist, sondern soviel wie erleuchtet und erleuchtend bedeutet und darin besteht, daß die künstlerische Schöpfung einerseits die sinnlichen Merkmale der Dinge zum adäquaten Ausdruck der ihnen zugrunde liegenden Ideen gestaltet, andererseits in Zeugnisse des „geistigen" Sehens, in intelligible Zeichen der durch die geistige Erkenntnis der Menschheit erschlossenen, allem Sein zugrunde liegenden höheren Organisation verwandelt.

Dieser Weg hätte die Kunst immer weiter von der Natur entfernen und die Naturformen immer mehr durch konventionelle Zeichen ersetzen müssen, wenn die zweite der genannten Komponenten der mittelalterlichen Entwicklung, der klassische Objektivismus, nicht als Ziel, wohl aber als Anschauungsmittel, wie auch alle anderen Momente, die eine Berücksichtigung der natürlichen Beschaffenheit der Dinge forderten, dem nicht immer wieder von neuem entgegengewirkt hätten. Mit der claritas soll sich nach der Ästhetik des doctor angelicus auch die integritas, d. h. Vollendung, verbinden, die sich sowohl auf das Geistige als auch auf das Körperliche bezieht und die, was das letztere anbelangt, vorhanden ist, wenn den Körpern nichts mangelt, was ihrer Natur nach als wesentliche Eigenschaft aufzufassen ist[1]. Das heißt, auf die darstellende Kunst angewendet, daß für die Erfindung der höchsten formalen Bildungen auch ein bestimmter Grad von natür-

---

pulchro wären anzuführen (z. B. Omnis forma per quam res habet esse, est participatio quaedam divinae claritatis). Für die Deutung ist der Kommentar zum Pseudo-Dionysius wichtig, wobei die Frage, ob das von Uccelli aufgefundene opusculum de pulchro Thomas selbst zugeschrieben werden kann, nebensächlich ist. Der Inhalt der Schrift entspricht zweifellos ganz und gar den Anschauungen des großen Scholastikers. (Vgl. Pellizzari a. a. O. S. 303ff.) Die ältere Literatur über die ästhetischen Anschauungen des hl. Thomas rührt zum großen Teil von Theologen her und bietet schon deshalb dem Kunsthistoriker wenig, weil sie diese Anschauungen nicht historisch untersucht, sondern sie in erster Linie im Zusammenhange mit Bemühungen um eine neue religiös und sittlich inhaltsvolle Kunst auf historischer Grundlage auch für die Gegenwart als erstrebenswert nachweisen will. So z. B. J. Jungmann in einem mehr breiten als tiefen Versuche, ein Handbuch und System der Ästhetik auf thomistischen Gedanken aufzubauen (Ästhetik, Freiburg i. B. 1884), oder P. Vallet in seinem Buche: L'idée du Beau dans la philosophie de saint Thomas d'Aquin (2. Aufl., Paris 1887). Neuere Untersuchungen, wie die von Menéndez y Pélayo (Ideas estéticas I, Madrid 1909) und von M. de Wulf (zusammengefaßt in seiner Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, 4. franz. Ausgabe, Löwen 1912) beleuchten wohl vielfach die Zusammenhänge der Kunsttheorie des hl. Thomas mit der Entwicklung der Scholastik, berücksichtigen jedoch in keiner Weise das Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst, aus dem allein die volle Bedeutung der Lehren erklärt werden kann. Einige Hinweise auf Übereinstimmungen zwischen Thomas von Aquino und Giotto findet man in Janitscheks Schrift: Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst (Leipzig 1892). Giotto steht jedoch nicht mehr ganz auf dem Boden der Kunstentwicklung, die ihren philosophischen Ausdruck in der thomistischen Ästhetik gefunden hat.

[1] Perfectum autem dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis (S. Th. I, qu. 5, a. 5 c.) . . quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt (S. Th. I, qu. 39, a. 8 c.).

licher Gesetzmäßigkeit gefordert wurde, ein Postulat, das dadurch, daß es eigens betont werden mußte, besonders deutlich zeigt, wie weit man grundsätzlich von der Antike entfernt war und wie sehr das Verhältnis der Kunst zur Natur und zum Leben ein anderes geworden ist.

Nach dem schon früher Gesagten ist dieser Sachverhalt nicht so aufzufassen, als ob Idealismus und Naturalismus in unserer Bedeutung des Wortes im vorgotischen Mittelalter im Zwiespalte gewesen wären. Beiden Richtungen lag vielmehr *das Primat einer spirituell idealistischen Weltkonstruktion zugrunde*, und so bestand dieser Dualismus der mittelalterlichen Kunst und der aus ihm in langem Bemühen sich ergebende Fortschritt in der verschieden angestrebten oder erzielten Vereinigung der alten oder neuen Elemente der natürlichen Erfahrung mit den Sinnbildern einer transzendenten Geistesgemeinschaft. Da nun aber der Ausgangspunkt beider Strömungen ein einheitlicher war, so war auch der Gegensatz nicht unüberbrückbar, und das Bestreben, ihn durch eine harmonische Einheit zu ersetzen, gestaltete sich allmählich nicht nur zu einem dritten Faktor in der Stilentwicklung der mittelalterlichen Malerei und Skulptur, sondern ist schließlich ihr wichtigstes Problem geworden, dessen Lösung, soweit sie überhaupt erreichbar war, zu den konstituierenden Errungenschaften der Gotik zu zählen ist. Sie entspricht der dritten Qualität, die Thomas von Aquino mit dem Begriffe der Schönheit verbindet, *consonantia* nennt und dahin erklärt, daß, wie man einen Menschen schön nennt, wenn seine Glieder in richtigem Verhältnis und richtiger Lage zum Körper stehen, so müsse auch von jeder Schönheit eine Spiegelung der harmonischen Reziprozität zwischen den Urgedanken der Schöpfung und ihrer Ausstrahlung in irdischen Dingen gefordert werden, deren Wahrheit, Schönheit und Güte in der Übereinstimmung mit den göttlichen Ideen zu suchen ist[1]. *In dieser vom ganzen vorgeschrittenen Mittelalter ersehnten und in der Gotik erreichten, auf ausgleichender Vergeistigung der materiellen und Materialisierung der spirituellen Momente aufgebauten Harmonie zwischen der Gegenwart der irdischen Bedingtheit und der Di-*

[1] „Ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum. (Opusc. de pulchro.) Dicendum quod, sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum . . . . ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque . . (Daselbst.) Deus dicitur pulcher universorum consonantiae et claritatis causa.“ (S. Th. I, qu. 39, a. 8.) Zu vgl. auch S. Th. I, qu. 44, a. 4 c. und II. sec. qu. 145, a. 8, ferner Exp. in libr. B. Dionys. de div. nomin. cap. 4, lect. 5.

stanz der ihre Fesseln sprengenden Seele bestand das Band, das die gotische Baukunst und die gotische Skulptur und Malerei in notwendiger Gleichartigkeit vereinigte: so ist auch der Hohlspiegel zu verstehen, in dem die großen Meister der Chartrer Königspforte die Natur gesehen und dargestellt haben. In den bildenden Künsten führte dieser merkwürdige Prozeß dazu, daß jene heiligen Gestalten, die die wichtigsten Träger der geschilderten Entwicklung waren, nicht nur Personifikationen einer übersinnlichen Begrifflichkeit geblieben sind, zu denen sie sich aus ihrer ursprünglichen historischen oder konkret symbolischen Bedeutung entwickelt haben, sondern zugleich, wie einst die griechischen Götter, nur unter anderen Umständen und in einem anderen Zusammenhange, führende Typen einer neuen Naturauffassung geworden sind. Da sie nach mittelalterlicher Auffassung das summum der durch die Kunst vermittelten Belehrung, Erhebung und Erkenntnis verkörperten, wurde ihre Typik der Maßstab der Idealität und zugleich Naturwahrheit in ihrer künstlerischen Bewältigung überhaupt und dadurch für jede Darstellung vorbildlich, die der natürlichen Form die Signatur einer über das Zufällige und Nebensächliche sich erhebenden künstlerischen Einsicht und allgemeinen Gültigkeit verleihen sollte[1]. Aus der Überzeugung von der absoluten Idealität und Vorbildlichkeit der — endlich — gefundenen Norm erklärt sich ihre rasche Verbreitung in der ganzen europäischen Kunst — idealistische Schemen wurden zu allen Zeiten bald geistiges Gemeingut und wirkten ausgleichend auf die im naturalistischen Streben sich voneinander entfernenden Schulen und Kunstgebiete. Da nun aber in der gotischen Kunst zu ihrem Inhalte eine relative Annäherung an die Natur gehörte, so war in ihnen zugleich auch die Möglichkeit einer neuen naturalistischen Entwicklung enthalten, die jedoch mit der Naturnachbildung der Alten nicht verglichen werden kann. Der Unterschied bestand vor allem darin, daß sich die Objektivität vom Objekt in das Subjekt verschoben hat. So ist es zu verstehen, wenn die mens und scientia artificis als die causa efficiens des Kunstwerkes erklärt wird, von der aus die Elemente der sinnlichen Wahrnehmung geordnet werden[2], doch nicht in einzelnen Individuen spontan und isoliert, son-

[1] Pulchrum in ratione sui plura concludit; scilicet splendorem formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas ac determinatas (Opusculum de pulchro).
[2] Zu vgl. z. B. Thomas von Aquino S. Th. I, qu. 16, a. 1 c. (Et inde est, quod res artificialis dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequi-

dern wie es eine der Menschheit erschlossene höhere Wahrheit erforderte. Die neue Entdeckung und künstlerische Bewältigung der Natur erfolgte mit anderen Worten zugleich — und darin bestand der weitere Unterschied der Antike gegenüber — auf Grund von generellen geistigen Wahrheiten, deren Verkünderin die Kunst geworden ist und auf die von da an der Fortschritt in der Naturwiedergabe bezogen wurde, auch dann, als man sie nicht mehr auf göttliche Offenbarung, sondern auf natürliche rationelle Erkenntnis der in der Welt waltenden, nur dem Geiste erkennbaren Zusammenhänge zurückzuleiten begonnen hat. Nichts wäre aber irrtümlicher, als wenn man glauben würde, daß es sich bei der Entstehung der gotischen Formensprache nur um die geschilderten Gesichtspunkte gehandelt hat. Andere Momente, die weniger mit Erkenntnisproblemen als mit dem Bestreben zusammenhängen, durch bildliche Erfindungen Gefühle und Vorstellungen einer vollständigen Loslösung vom realen Sein zugunsten eines übermateriellen geistigen Geschehens zu erwecken, spielten eine nicht minder wichtige Rolle. Die gedankenreichen Schriften Wittings[1] und die trefflichen Untersuchungen Pinders über die Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie[2] haben uns belehrt, wie (wofür der Positivismus des vorigen Jahrhunderts kein Verständnis hatte) aus der eigentümlichen geistigen Bedeutung der kirchlichen Räume der frühen Christenheit und des Mittelalters — deren Besonderheit darin bestand, daß sie in den Menschen bestimmte psychische Eindrücke, die die Empfindung einer geistigen Anteilnahme an übersinnlichen und überrationellen Mysterien zu unterstützen und zu leiten geeignet waren, auslösen sollten — grundlegende stilistische Tatsachen und Entwicklungsreihen erklärt werden können. Auch in der Skulptur und Malerei wirkten zweifellos ähnliche Momente bestimmend auf die Erfindungen, die nicht nur bildliche Vorstellungen erwecken, als Begriffssymbole, als eine Veranschaulichung der göttlichen und durch diese erkannten weltlichen Wahrheit wirken, sondern auch den Seelen durch die Dynamik einer abstrakten künstle-

---

tur similitudinem formae quae est in mente artificis) oder S. Th. I, qu. 14, a. 8 (Scientia autem artificis est causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum. Unde oportet, quod forma intellectus sit principium operationis: sicut calor est principium calefactionis).

[1] F. Witting, Die Anfänge christlicher Architektur, Straßburg 1902, und Von Kunst und Christentum, Straßburg 1903.

[2] W. Pinder, Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904, und Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1905.

rischen Organisation eine feierliche und andächtige Stimmung, das Bewußtsein des Weilens am Schauplatze heiliger und heiligender Vorgänge und tiefer, aus den Bedrängnissen des Alltags erlösender Geheimnisse vermitteln sollten. Wie im Gebete und im Liede, so vollzog sich auch in den Bilder- und Statuenreihen der christlichen Kirche die im Wesen der neuen Religiosität enthaltene Korrelation von Mensch und Gott, und so wurde, wie auf allen Gebieten der geistigen Kultur, auch in der darstellenden Kunst ein spezifisch geistiger, über allem objektiven Sein, Handeln und Geschehen stehender Inhalt und die mit ihm verbundene künstlerische Abstraktion mit den ungeheuren Komplexen der durch das Christentum organisierten und in den Mittelpunkt einer reichen geistigen Entwicklung gerückten Gefühlsmassen verbunden. Wurde dadurch die Kunst zum unmittelbaren Organ des religiös subjektiven Gefühlslebens — der erste Schritt in der allmählichen Umwandlung zum Organ des subjektiven Seelenlebens überhaupt —, so gewannen dadurch die künstlerischen Ausdrucksmittel dieser Unmittelbarkeit — abstrakt-gesetzmäßige Formen, deren Aufgabe es war, seelische Emotionen wachzurufen und nach bestimmten Richtungen zu lenken — eine Selbständigkeit, wie sie sie in der Antike, wo sie viel enger mit dem objektiven Darstellungsinhalte verbunden waren, nie besessen haben.

Aus dieser Besonderheit der mittelalterlichen Kunst, in der der Anfang des später immer wieder zutage tretenden und so fruchtbaren Gegensatzes zwischen einer primär abstrakten künstlerischen Disposition und natürlicher Gesetzmäßigkeit zu suchen ist, entstand eine Fülle von stilbildenden Prozessen, ohne deren Erforschung wir kaum einen Einblick in den inneren Reichtum der mittelalterlichen Kunst gewinnen und die Weite des von ihr im Sturme erregter Perioden oder in langsamem Wachsen zurückgelegten Weges übersehen dürften.

In dreifacher Beziehung kommen in der gotischen darstellenden Kunst, welche auch darin das Ergebnis der vorangehenden Entwicklung bedeutet, die aus den Quellen des Strebens nach übersinnlichen Verbindungen im geistigen Bewußtsein fließenden Kompositionselemente besonders deutlich zum Ausdruck: in der Reihung der Figuren, in ihrer Bewegung und in ihrem Verhältnisse zur Raumdarstellung.

Wie die Heiligenscharen, die eine gotische Kathedrale schmücken, inhaltlich eine sub specie aeternitatis gesehene sacra conversazione, eine Vereinigung in Zeit und Ewigkeit, im irdischen Wandeln und himmlischen Verharren bilden, zu der der Beschauer emporgehoben wird, so verknüpft sie auch formal nicht eine durch die Teilnahme an einem zeitlich und örtlich bestimmten Ereignis bedingte Gruppenbildung, sondern nur eine rhythmische Reihung. Wie magisch festgebannt stehen die Figuren in der Massenkomposition als im wesentlichen gleichwertige vertikale Schemen nebeneinander oder zuweilen auch in mehreren Reihen übereinander als koordinierte Glieder, ohne jede, einer realen Situation entsprechende Vereinigung, gleichsam im Raume schwebend, zuweilen zu Akkorden und zu Akkordfolgen verbunden, doch ohne abschließende formale Begrenzung, so daß die Reihen in der Einbildungskraft ins Unendliche fortgesetzt werden können.

Man pflegt auf einen tektonischen Zwang als Ursache dieser Anordnung hinzuweisen: Doch es handelt sich nicht, wie man angenommen hat, um einen konstruktiven Zwang, der zweifellos auch eine andere Verteilung und Gliederung des Statuenschmuckes gestatten würde. Es ist vielmehr ein geistiger Zwang, der den Bau und dessen Ausschmükkung beherrscht und so stark ist, daß er selbst in Reliefs und Gemälden im Widerspruche zu dem, was darin erzählt werden soll, nicht ohne Einfluß geblieben ist, der den baulichen Organismus und die Statuen verbindet und doch auch in diesen wie in jenem selbständig waltet und zum Ausdruck kommt. Es ist gerade diese relative Verselbständigung der plastischen Bildungen, die als ein wesentlicher Fortschritt der Gotik gegenüber der romanischen Kunst angesehen werden kann. In dieser waren sie außerhalb ihrer verbalen Bedeutung mehr oder weniger ein mitklingender Ton in dem Choral der architektonisch rhythmisierten Baumassen: in der Gotik konnten sie aber stellvertretend und in eigener Machtsphäre die künstlerische Funktion der letzteren übernehmen — dies war der Ursprung und der Sinn einer neuen monumentalen Skulptur und statuarischen Kunst, deren Freiheit und Zukunft nicht in einem Zurückgreifen auf ihre antike Bestimmung, sondern darin bestand, daß für sie im Rahmen der neuen, innerlich festgefügten Welt der künstlerischen Bedeutsamkeit eine neue Aufgabe und durch diese eine Brücke zur monumentalen Wirkung und zu statuarischen Problemen gefunden werden konnte. Die Statuen nahmen die Form von Pfeilern an, weil dies der Weg war, ihren höheren,

über Körpernachahmung stehenden künstlerischen Zweck zu erfüllen, über den wir durch jene rhythmische Reihung besonders anschaulich belehrt werden.

Wie in ein geometrisches Schema bei einer lionardesken Dreiecksgruppe wurden die Statuen einzeln, in Gruppen und in ihrer Gesamtheit in eine ideale Ordnung künstlerischer Zusammenhänge hineinkomponiert, die jedoch nicht wie bei den Meistern der Hochrenaissance auf einer äußeren formalen Einheit beruhte, in der durch die Kraft der in ihr verkörperten künstlerischen Einsicht natürliche Verbindungen und sinnliche Eindrücke zur gesteigerten künstlerischen Wirkung emporgehoben werden sollten, sondern auf der Annahme einer transzendenten Einheit aufgebaut wurde, zu der die Körper jenseits ihrer natürlichen, mechanischen und organischen Funktion und Verbindung in Beziehung gebracht wurden, indem sie der generellen Form und der Anordnung nach Erreger und Exponenten von ohne zeitliche Begrenzung in unendliche Räume projizierten Gedanken und Gefühlswellen geworden sind. Durch die Verknüpfung mit einer künstlerisch artikulierten Abfolge von tektonischen und plastischen Grundformen, die geeignet waren, die Richtung der geistigen Bewegung zu verkörpern, wurden die Menschen in eine Welt rein geistiger Vorgänge und Substanzen emporgetragen, deren künstlerisches Widerspiel derart beschaffen war — darin lag der Fortschritt der gotischen Kunst —, daß in seine ideale Konzeption und Struktur auch statuarische Lösungen einbezogen und dadurch neu monumentalisiert werden konnten. So wurden Figuren vom Beschauer aus in Pfeiler hineinkomponiert und die Pfeilerfiguren im Verhältnis zum Beschauer aneinandergereiht wie rhythmische Fugen einer zum Himmel aufsteigenden und nach allen Seiten ausklingenden Symphonie.

Zu ihrer Wirkung gehörte aber auch die Bewegung, die unabhängig von natürlichen Stellungs- und Bewegungsmotiven, zum Teil auch im Widerspruche dazu, Linien, Formen und Körper in eine einheitliche übernatürliche Bewegungsrichtung zusammenfaßt, sie als vom breiten Strome eines gewaltigen Bewegungsdranges ergriffen erscheinen läßt, demgegenüber die Schwere der Körper wie auch die Wirksamkeit der mechanischen und organischen Kräfte jede ausschlaggebende Bedeutung verlieren mußte.

Dieser Bewegungsdrang wurde zunächst ähnlich wie in der Architektur in dem Vertikalismus und in den Proportionen der Figuren und For-



7. LA VIERGE DORÉE / AMIENS,
KATHEDRALE / ZU SEITE 81



8. JOHANNES AUS DER KREUZIGUNG AM LETTNER DES DOMES ZU NAUMBURG / ZU SEITE 81

men verwirklicht, die im Widerspruche zu wirklichen Maßverhältnissen der Körper in die Höhe gezogen sind und deren subtile, alles Lastende, jedes Herabweisen zur Erde vermeidende Schlankheit als Überwindung der materiellen Gebundenheit durch geistige Gewalten erscheint.

Dazu kam, als innerhalb des allgemeinen sursum spezifisch statuarische Aufgaben und mit ihnen Bestrebungen nach einer weitergehenden statuarischen Gestaltung und Verlebendigung der Körper immer mehr Raum gewannen, eine engere statuarische und allmählich überhaupt figuralbildliche Bewegungsnorm der geschwungenen und sich biegsam und melodiös hinaufwindenden Körperlinie, deren zumeist in sanften Kurven, zuweilen aber auch in leidenschaftlicher Bewegtheit aufsteigender Verlauf in allen Konturen der Glieder und Gewandung wiederklingt und später auch auf dekorative Formen übertragen wurde.

Dieses gotische Bewegungsaxiom entstand nicht, wie man anzunehmen pflegt, aus der Notwendigkeit, bewegte Figuren in der gegebenen Blockform unterzubringen[1], sondern verkörperte, ähnlich wie die figura serpentinata der Manieristen des sechzehnten Jahrhunderts, eine vom Standpunkte der herrschenden künstlerischen Gesichtspunkte ideale Lösung der statuarischen Figurenbewegtheit. Ihr Vorzug bestand darin, daß sie es ermöglichte, die Körper in allen Punkten als Ausdruck einer Aufwärtsbewegung aus der ruhenden Lage zu bringen, und zwar — im Gegensatze zur Barockkunst — ohne Zuhilfenahme der natürlichen Körperdynamik, die in der gotischen Kunst der antimateriellen Idealität der Darstellung widersprochen hätte. In diesem Sinne gehörte die geschwungene gotische Linie der Körper und Formen, in die nebst neuen Voraussetzungen weit zurückreichende ästhetische Energien und Errungenschaften einmünden[2], zweifellos zu den Merkmalen einer neuen übersinnlich körperlichen Schönheit, die in göttlicher Immanenz sterbliche Formen auf leichten Schwingen einer lyrisch weichen, mystisch labilen und vergeistigten Überwindung aller irdischen Schwere in die Sphären einer unsterblichen Wesenhaftigkeit emporhob und die daher vor allem mit Gestalten verbunden wurde, die der mittelalterlichen Phantasie der höchste Inbegriff der himmlisch beseelten und beseligenden Schönheit und Grazie gewesen sind. Es ist kein Zufall, daß in ihrer

---

[1] Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter S. 313ff.

[2] Vgl. Worringer a. a. O. S. 48ff., wobei man allerdings von W.s Verallgemeinerungen abzusehen hat.

höchsten und reinsten Inkorporation, in der Darstellung der Gottesmutter, zugleich jener Bewegungskanon in der prägnantesten und vollendetsten Ausbildung beobachtet werden kann[1].

Er war nicht der einzige. Darstellungen des Heilands und seiner Jünger, der Propheten und Kirchenväter — Männer, die das Erhabene der göttlichen Weisheit oder das im Jenseitsglauben begründete Ethos der Christenheit dem Beschauer vor Augen führen sollten — fehlt zumeist die schwebend leichte Biegung und wird durch eine wuchtig aufrechte Haltung ersetzt, die jedoch nicht ponderos wirkt, nicht wie bei verwandten antiken Motiven als ein festes und gewichtiges Stehen, sondern im Gegenteil als ein unaufhaltsames Emporwachsen und zuweilen auch geradezu als ein schnurgerades Emporschweben erscheint. Dieser Eindruck wird durch einen widernatürlichen Kontrapost der oberen und unteren Körperhälfte der mit einem vorgesetzten Fuße in Diagonalstellung zum Beschauer dargestellten Figuren unterstützt. Der Kontrapost ist so wenig auffallend, daß er als unvereinbar mit einer organischen Körperbewegung bei flüchtiger Beobachtung kaum wahrgenommen wird, dennoch aber genügt er, um alle Formen leise aus ihrer ruhenden, durch das natürliche Kräftespiel bedingten Lage zu verschieben und die die Erscheinung der Figur beherrschenden Vertikallinien zum Ausdruck einer von jenem unabhängigen, frei schwingenden Bewegung zu gestalten. In Verbindung mit der Aufstellung der Figuren auf schmaler Basis oder oft auch in punto de' piedi und mit der geringen Betonung des Körperhaften wird auf diese Weise das antike Motiv des statuarischen, festen oder elastischen auf dem Boden Stehens in die Illusion eines im freien Raume sich in der Schwebe Haltens verwandelt.

Es war ein Vermächtnis der altchristlichen Kunst, göttliche und heilige Gestalten, wo sie in monumentaler Erhabenheit als Vertreter des Waltens übernatürlicher Mächte den Beschauer zu sich emporziehend erscheinen sollten, in traumhafter Entmaterialisierung schwebend darzustellen. Diesem Vermächtnis blieb man aber auch dann noch treu, als statuarische Körperhaftigkeit in den Kreis der künstlerischen Interessen wiederum einbezogen wurde. Aus seiner Grundkonzeption entwickelten sich die zwei führenden Bewegungsschemen der gotischen statuarischen Kunst, als Neuschöpfung das eine, das andere als Um-

[1] Vgl. W. Vöge a. a. O. S. 313ff.



9. DIE HEILIGEN DIETRICH UND REMIGIUS / WESTFASSADE DER KATHEDRALE ZU REIMS / ZU SEITE 82



10. DER EVANGELIST JOHANNES
WESTFASSADE DER KATHEDRALE
ZU REIMS / ZU SEITE 82

deutung des wichtigsten klassischen Standmotives nach den Erfordernissen jener Konzeption und beide — Derivate der im geistigen Leben des Mittelalters wirksamen, durch die höhere Instanz des großen idealistischen Systems der gotischen Periode zu einer inneren Einheit verbundenen älteren und neuen, klassischen und christlich mittelalterlichen Elemente — als Ausgangspunkt der wichtigsten statuarischen Lösungen und der ganzen späteren statuarischen Kunst, deren Ursprung uns demgemäß in einem neuen Lichte sich darstellen dürfte.

Aus der Einbeziehung des körperlichen Seins in den die Welten und Zeiten vereinigenden Flug ins Transzendente, der die substantielle Form den Maßstäben und Gesetzen einer ersehnten Unendlichkeit unterworfen hat, ist ein neuer Begriff und Inhalt der statuarischen Monumentalität entstanden, der nicht eine Rückkehr zum Klassischen war und auch nicht als solche, sondern seinen Schöpfern als der Antike übergeordnet erscheinen mußte[1]. Die künstlerischen Absichten und Probleme der statuarischen Kunst, wie sie der griechische Geist erfunden hat, konnten der neuen monumentalen Freiplastik des Mittelalters, wie die Systeme der griechischen Weisen dem mittelalterlichen Denken, nur ein Hilfsmittel in der Lösung von Aufgaben sein, die ihr als die höheren gegolten haben: dadurch wurden sie in die neue Entwicklungslinie der europäischen Kunst wieder eingeführt und konnten sich in der Folgezeit, als sich die ursprüngliche Bindung einigermaßen gelockert hatte und durch eine andere, ihnen näherstehende ersetzt wurde, zu einer relativen Selbständigkeit neu entwickeln und sich ihrer antiken Bedeutung wieder nähern, in der Ausbildung der formalen Errungenschaften sie sogar weit überbieten, ohne jedoch tatsächlich je zu ihr wirklich zurückzukehren. Denn man konnte nie mehr in dem Maße wie in der Antike das monumental Bleibende als objektiv und substantiell außerhalb unserer geistigen Stellungnahme verkörpert darstellen, nachdem man gelernt hatte, es im letzten Grunde aus der ideellen Erkenntnis der über das Einzelobjekt hinausgehenden Zusammenhänge abzuleiten und auf das innere Leben des Menschen zu beziehen, was wohl theoretisch bereits in der idealistischen Spekulation der griechischen Philosophie gefordert wurde, doch erst auf Grund der alle Lebenswerte umfassenden, christ-

[1] Über die durch das Christentum bedingte, grundsätzlich von der antiken verschiedene Bedeutung der Skulptur im Mittelalter und in der Neuzeit sind Wittings interessante Ausführungen (Von Kunst und Christentum I. Abhandl. Plastik und Selbstgefühl) zu vergleichen. Die letzten Folgerungen vermag ich allerdings nicht zu teilen.

lich idealistischen Weltanschauung ein bleibendes geistiges Gemeingut der Menschheit geworden ist.

Auch in der Darstellung des Verhältnisses der Figuren zu ihrer räumlichen Umgebung können wir einen ähnlichen Sachverhalt beobachten. Es sind drei innerlich zusammenhängende Eigentümlichkeiten, die dabei hauptsächlich ins Auge fallen und an Gemälden besonders deutlich beobachtet werden können. Wohl wurde die Wiedergabe der räumlichen Szenerie im Vergleich zu der zwischen vollständiger Auflösung und Annäherung an antike Formeln schwankenden Regellosigkeit der vorangehenden Stilstufen einheitlicher und geregelter, in einzelnen Motiven naturtreuer und organischer in deren Verbindung. Dabei war aber dieser Fortschritt durchaus nicht mit einem folgerichtigeren Aufbau und mit einer stärkeren räumlichen Wirkung der einer dargestellten Situation entsprechenden natürlichen Bühne verbunden! Man bemühte sich im Gegenteil, jede räumliche Vertiefung des Bildes nach Möglichkeit auszuschalten, so daß die Figuren und die kulissenartig zusammengezogenen Bauten aneinander zu kleben scheinen, die letzteren aber auch oft nur eine architektonisch gegliederte Einrahmung der figuralen Komposition bilden und dem Gemälde das Gepräge einer auf die Wiedergabe der räumlichen Tiefe verzichtenden Flächendekoration verleihen.

Das bedeutet jedoch nicht, daß die frühgotische Malerei und Plastik auf jede räumliche Wirkung verzichtet hat. Davon kann keine Rede sein: nur war das Verhältnis der Figuren zum Raum anders beschaffen als in der antiken oder neuen Kunst, von der aus wir in der Beurteilung der Raumwiedergabe auszugehen pflegen. Zu den charakteristischen Zügen der frühgotischen Malerei gehört das Bestreben, die Komposition nicht in die Bildfläche hinein, wie wir es gewohnt sind, sondern aus der Bildfläche heraus zu entwickeln[1]. Die Figuren, zum mindesten jene, die in der dargestellten Begebenheit die wichtigsten sind, werden in der Regel nicht auf der horizontalen Ebene eines in die Tiefe sich hineinziehenden Bodenausschnittes untergebracht, sondern stehen auf dem äußersten Rande des Bildes, den inneren Rahmen der bildmäßigen Begrenzung vielfach überschneidend, so daß sie nicht hinter, sondern vor der durch den Malgrund gegebenen Bildfläche sich zu befinden schei-

[1] Der Ursprung dieser Darstellungsweise läßt sich bis in die altchristliche Zeit zurückverfolgen. Sie hat im Mittelalter mannigfache Veränderungen erfahren und gewann in der Gotik eine neue Bedeutung.



lata hic michi ministrabat.

Non habitabit in medio domus mee
qui facit supbiā: qui loquitur iniqua.
nō direxit in conspectu oculoꝝ meorū.
In matutino interficiebā omēs pctōres
tre: ut disperderem de ciuitate domini.

11. PREDIGT CHRISTI / QUEEN MARY'S PSALTER, FOL. 214, LONDON, BRITISH MUSEUM / ZU SEITE 84

nen, als ob sie einer Kraft folgen würden, die sie aus der Bildtiefe dem Beschauer entgegenschiebt und auch die hinter ihnen befindlichen Gegenstände dicht an sie herandrängt.

Kann man unter diesen Umständen überhaupt noch von Bildtiefe sprechen? Es ist da auf eine zweite Eigentümlichkeit der gotisch bildmäßigen Erfindung hinzuweisen, auf den Teppichhintergrund, der regelmäßig mit der geschilderten Anordnung der Figuren verbunden wird. Er ist gewiß nicht naturalistisch, etwa als Abschluß eines Innenraumes aufzufassen, da er auch bei landschaftlichen Szenerien oder als Folie für die Andeutung von atmosphärischen Erscheinungen angewendet wird. So bedeutet er aber kaum etwas anderes, als er tatsächlich ist, nämlich eine ornamental geschmückte Fläche, vor der die Figuren stehen und räumlich verbunden werden, ähnlich wie die gotischen Statuen vor der Fassadenwand. Man könnte vielleicht Correggios scheinbar vor der baulichen Masse im Kirchenraume schwebenden Kirchenväter und ihre ganze barocke Deszendenz zum Vergleiche heranziehen, nur handelte es sich in der Gotik nicht wie bei Correggio und seinen Nachfolgern um die Darstellung eines einzelnen, wunderbar visionären Ereignisses, sondern um eine allgemeine kompositionelle Gesetzmäßigkeit, deren Bedeutung nicht zweifelhaft sein kann, wenn man ihre Entstehung wie auch ihre Übereinstimmung mit ähnlichen Erscheinungen in der gleichzeitigen Skulptur in Betracht zieht.

Ihre Anfänge sind in der spätantiken Kunst zu suchen, zu deren wichtigsten Neuerungen nach Riegl „eine Isolierung der Formen in ihrer dreidimensionierten vollräumigen Abgeschlossenheit gegenüber der Grundebene und die daraus sich ergebende Emanzipation der Intervalle zu zählen ist". Ähnliches gilt wohl auch für das Verhältnis der gotischen Figuren zum „Grunde", von dem sie sich loslösen, so daß eine Raumschicht zwischen ihnen und dem Hintergrunde den Eindruck einer freien räumlichen Umhüllung der dreidimensionalen Form zu erwecken vermag. Doch wenn auch in jener fundamentalen Wandlung die Wurzeln der gotischen räumlichen Komposition zweifellos zu suchen sind, so ist sie doch nicht nur als ein Fortbestehen der altchristlichen Grundsätze aufzufassen.

Vergegenwärtigen wir uns die Unterschiede. In der spätrömischen Kunst beruhte die Entwicklung der Raumdarstellung darauf, daß die kubische, dreidimensionale Form in Werte, die der transitorischen Erscheinung im Raume entsprechen, verwandelt und als solche zu den

optischen Werten des sie umgebenden freien Raumes in Beziehung gesetzt wurde. Das Meßbare, Tastbare, auf die kubische Raumverdrängung Hinweisende hat seine Kraft und Macht verloren und wurde durch optischen Schein, durch Auflösung der Formen in Farbenwerte, in Licht und Schatten, in Linien, die nicht Formbegrenzung, sondern Raumvorstellung bedeuten, ersetzt, was naturgemäß dazu führen mußte, daß auch das Verhältnis zu dem die Figuren umgebenden, nicht materiell begrenzten Raume, zu der Raumschichte, in der sie sich befinden, in die Darstellung einbezogen wurde. Fast körperlos, in vergeistigter Entmaterialisierung trennen sich die Gestalten vom Hintergrunde und ordnen sich überall, wo sie gedankenhafte Einheiten darstellen sollen, in eine ideelle Sehebene ein, in der sie sich wie eine Reihe paralleler visueller Phantome von einer idealen, ebenfalls nur als ein optischer Eindruck dargestellten Raumzone abheben.

Der Raum wurde auf diese Weise eine ideale Hintergrundsfolie, der Ausdruck einer Tiefenorientierung, die nicht durch einen geschlossenen Raumabschnitt gegeben ist, sondern als eine abstrakte Tiefenbewegung im unbegrenzten Raume erscheint, in welche die Figuren eingestellt werden, um, indem sie die Bewegung für einen Augenblick hemmen, in einer traumhaft unkörperlichen, doch lebendigen Plötzlichkeit und Unmittelbarkeit den Blick des Beschauers zu fesseln und in der gewollten Richtung zu leiten. Eine ähnliche Rolle spielte die räumliche Umgebung in der spätantiken Kunst auch, wo sie *zwischen* den einzelnen Figuren als „Intervall" zur Geltung kam. Auch da bedeutet sie in erster Linie den Rahmen der Form und als solcher ein trennendes Element. Soweit sie ein selbständiger ästhetischer Faktor wird, erscheint ihre Funktion als jener der materiellen Form koordiniert und führt zu dem für die altchristliche Kunst so bezeichnenden rhythmischen Wechsel von Form und Raum, Licht und Schatten, der die kubische Form in Fläche und diese in den Spiegel einer bestimmt gerichteten oder nach allen Seiten ausstrahlenden Bewegung von Raum und Form gestaltet.

So bestand der Fortschritt in der Raumwiedergabe der klassischen Kunst gegenüber hauptsächlich darin, daß *sie sich aus dem Attribut eines lokal begrenzten räumlichen Zusammenhanges in seiner gegenständlich objektiven Bedeutung in ein generell künstlerisches Ausdrucksmittel verwandelte*, das, seiner ursprünglich naturalistischen Bedeutung allmählich entkleidet, in der neuen christlichen Kunst immer mehr dazu dienen mußte, im allge-

meinen die materielle Konsistenz und mechanische Verankerung der Körper und einzelnen Formen in einer materiellen Raumrekonstruktion aufzulösen, ihre Verbindung mit einem individualisierten räumlichen Ambiente durch eine universell räumliche Wirkung zu ersetzen und diese mit abstrakten Raumwerten alternieren zu lassen. Dadurch wurde ein Mittel gewonnen, in malerischen und plastischen Darstellungen alles am körperlichen Dasein und Sinnesleben Haftende der neuen psychozentrischen Auffassung unterzuordnen, die, von dem Glauben an einen übersinnlichen Zusammenhang der Dinge ausgehend, auch in der Kunst nach abstrakter und supranaturaler Gesetzmäßigkeit und Bedeutsamkeit auf antimateriellen Grundlagen streben mußte.

Es ist klar, daß diese Erschließung des Freiraumes als integrierender Reversseite jeder formalen Erfindung nicht mit der naturalistischen Forderung der neuzeitigen Kunst, jeden Gegenstand als Teilerscheinung eines Raumausschnittes darzustellen, verwechselt werden kann. Doch die grundsätzliche Basis für das neuzeitige Prinzip wurde in der Zeit der großen geistigen Umwälzungen, die von der Antike zum Mittelalter hinüberleiten, geschaffen und auf diese Weise in voller Bedeutung des Wortes der Kunst eine neue Bahn erschlossen, auf der sie, wie einst die archaisch griechische der altorientalischen gegenüber, das Maß der erreichten Vollendung in den Wind schlagend, tatsächlich „vom Anfang an" aus einem Urstadium zu neuen Möglichkeiten und Errungenschaften fortschreiten konnte, die sicher nicht, soweit es sich um das Mittelalter handelt, in einer Annäherung an die Natur, sondern in einer generellen Weiterbildung der neuen künstlerischen Raumfunktion bestanden haben, deren Geschichte einen tiefen Einblick in das Wesen und die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst gewähren dürfte.

Um den bis zur Gotik nach dieser Richtung hin zurückgelegten Weg zu übersehen, empfiehlt es sich, noch einmal zu der monumentalen Skulptur der gotischen Periode zurückzukehren. Eine grundlegende Neuerung lag darin, daß die Figuren nicht mehr in ein ihre Materialität verschleierndes System von optischen Form- oder Raumandeutungen, in schattende Tiefen und helle Erhebungen, neutrale Flächen und unkörperliche Linien, die als antimaterieller Reflex eines räumlichen Geschehens wirken, zergliedert und aus diesen Elementen, wie es das künstlerische Spiel oder besser gesagt das supranaturale Bekenntnis forderte, ohne Rücksicht auf Naturtreue neu zusammengefaßt, sondern *als kubische Körper erfunden werden, die auch als solche in ihrem*

Verhältnis zum Raume wirken sollen. Nicht schwer ist, in ihrer möglichst frontalen, in einer Tiefenzone parallel zur Hintergrundfläche verlaufenden Reihung, die weder mit der klassischen Reliefplastik noch mit der klassischen, auf sich allein beruhenden Isolierung der Statuen etwas zu tun hat, die Abstammung von dem spätantiken und im ganzen Mittelalter weiter wirksamen kompositionellen Prinzip der Einstellung der Figuren in eine zum vertikalen Durchschnitte eines idealen räumlichen Hintergrundes parallel verlaufende Sehebene zu erkennen. Doch die Figuren stehen nun materiell in ihrer ganzen tastbaren plastischen Beschaffenheit vor der Fassadenmauer oder einer anderen Wand, von der sie tatsächlich durch eine Raumschichte getrennt wurden: d. h. es handelt sich nicht mehr um einen generellen idealen Raumbegriff, wie in der spätantiken und frühmittelalterlichen Kunst, sondern um einen wirklichen, dreidimensionalen Raum, in dem sich kubische Körper ausbreiten, räumliche Vorgänge abspielen können und der vor allem auch dem Beschauer in mannigfacher Relativität erscheint, wie sie der individuellen Wahrnehmung eines realen Raumabschnittes eigentümlich ist.

Es münden da Entwicklungslinien der romanischen Kunst ein, in der mehr oder weniger die Stofflichkeit und materielle Räumlichkeit der Formen, ihr ruhendes Beharren und freies räumliches Sichentfalten eine neue Rolle zu spielen begonnen haben, ein stärkeres Objektivisieren der dreidimensionalen Funktion der Körper angestrebt wurde, was teilweise zu einer neuen Annäherung an die klassische und noch mehr an deren christianisierte Enkelin, die byzantinische Kunst führen mußte[1]. Antike Naturtreue und Formenvollendung blieb nach wie vor jenseits der künstlerischen Interessen, doch die plastische Rundung der Körper, wie man sie an älteren antiken Kunstwerken beobachten konnte und die die neu hellenisierte spätantike Kunst in Byzanz treuer bewahrte, Standmotive, welche geeignet waren, Figuren als eine im kompakten Volumen gegliederte und bewegte Einheit zu veranschaulichen — die spezifischen Probleme der plastischen Form wurden in der romani-

[1] Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, erscheinen die starken byzantinischen Einflüsse in der abendländischen Skulptur und Malerei vom elften Jahrhundert an als eine einheitliche Bewegung, die in Italien und zum Teil auch in Deutschland erst im dreizehnten Jahrhundert, durch neue Berührungspunkte in der Auffassung der formalen Probleme bereichert, ihren Höhepunkt erreichte. Die monographische Literatur zu diesem Kapitel der byzantinischen Frage ist umfangreich, doch eine zusammenfassende Darstellung fehlt. Sie wäre sehr erwünscht.

schen Skulptur und Malerei unter neuen Voraussetzungen und neben anderen neuen Entwicklungsmomenten allmählich wieder lebendige Faktoren[1] und wirkten darauf ein, daß sich im Rahmen der alten Kompositionen die Figuren immer mehr aus Schemen einer räumlichen Erscheinung zur Wiedergabe der haptischen Körperlichkeit und Vollräumigkeit entwickelt haben.

Dazu kam jedoch noch etwas anderes.

Die geschilderte Wandlung war nicht verbunden mit einer Loslösung der neuen formalen Gebilde und der ihnen zugrunde liegenden Probleme aus dem höheren Komplex räumlicher Werte, der seit der römischen Kaiserzeit die führende Macht in der künstlerischen Gestaltung geworden ist. Darunter sind nicht die Überreste der Wiedergabe einer naturalistischen Szenerie zu verstehen, die auf gelegentliche gegenständliche Andeutungen beschränkt waren oder sich ebenfalls in eine höhere kompositionelle Einheit einfügen mußten; sondern die räumliche Unterordnung bestand in einem alle Teile umfassenden und ihre künstlerischen Aufgaben bestimmenden idealen räumlichen Zusammenhang, demgegenüber auch die neue, auf Elementen der tastbaren Substantialität und Raumverdrängung beruhende Formenbildung unantik, ein im Grunde unselbständiger Koeffizient geblieben ist. Nie wäre es einem romanischen Künstler eingefallen, ihr zuliebe jenes Verhältnis zwischen Form, Raum und Raumbegrenzung, zwischen statischen Kräften und rhythmischer Bewegung im Raume, zwischen toter Masse und dem sie formenden und über sie hinweggleitenden Strom durchgeistigter Ordnung und Bedeutsamkeit zu stören, welches der tiefste Sinn und Zweck der romanischen Kunst gewesen ist. Wohl hat aber eine ähnliche Metamorphose wie die Figurenbildung auch die große raumgestaltende Kunst ergriffen, wodurch tektonische und plastische Glieder und Formen eine veränderte Bedeutung für die ganze räumliche Konfiguration, für den Raum selbst und dessen Begrenzung gewonnen haben, indem sie jenem und dieser gegenüber, also auch in Verbindung mit einem einheitlichen großen Raumgebilde in höherem Maße als früher die räumliche Illusion durch eine objektive, real räumliche Existenz und Wirkung ersetzten. Die Pfeiler einer romanischen Kirche sind nicht nur Glieder einer rhythmischen Bewegungslinie, sondern nicht minder schwere, massige Körper, die die Vorstellung des voluminösen Stehens und Sichausbreitens in einem realen Raum erwecken.

[1] Die ersten Ansätze zu dieser Entwicklung findet man in der karolingischen Renaissance.

Die Wand zerfällt in Traveen, durch die dasselbe Bestreben, die Komposition in kubisch wirksame Einheiten zu zerlegen, auch auf die Raumbegrenzung, auf die bis dahin im wesentlichen glatt fließende Hintergrundsebene, ja, bis zu einem gewissen Grade auch auf den begrenzten Raum selbst übertragen wird, der sich aus einem unbestimmten Idealraum in ein System von Raumeinheiten verwandelt hat, denen die Vorstellung eines meßbaren, als Raumkörper wirksamen Raumausschnittes zugrunde lag[1].

In der Gotik zog man aus dieser Umbildung die radikalsten Folgerungen, die zugleich einen Bruch mit der Vergangenheit und den Anfang einer neuen Entwicklung bedeuten. Die begrenzende Mauer verschwindet ideell, d. h. hört auf, ein ästhetisches Mittel zu sein, und wird soweit als nur möglich durch plastische Körper und durch Freiraum selbst ersetzt. Die Schranken zwischen der inneren, gegen alles irdisch Relevante abgegrenzten Bühne religiöser und künstlerischer, im räumlichen Geschehen sich vollziehender Vorgänge und geistiger Erlebnisse und der Außenwelt, zwischen einem idealen und dem wirklichen Raume sind gefallen, womit natürlich auch das ganze kunstvolle Spiel verschwinden mußte, das in der romanischen Kunst basilikale Anlagen in ein gebundenes System von geometrisierten Raumschemen verwandelt hat. Wie in altchristlichen Bauten die Säulen, reihen sich in gotischen Kathedralen die Pfeiler als eine ununterbrochene rhythmische Abfolge von tektonischen Einzelkörpern aneinander, was den Anschein erwekken könnte, als ob sich die christliche Kunst in dieser Beziehung ihrem Ausgangspunkte wieder nähern würde. Doch wieviel lag dazwischen! Denn nicht aus der Beziehung zu einem gegebenen und begrenzten, von allem anderen abgesonderten idealen Raumbereich entsprang die künstlerische Bestimmung und Gestalt dieser gotisch peristylen Anlagen, wenn wir sie so nennen dürfen. Sie waren nur an den unendlichen, universellen Freiraum in seiner realen Größe und Ausdehnung, mit seinen a priori unbegrenzten, alles relativierenden Maßstäben gebunden: da wachsen sie in übernatürlicher Kraft und Ordnung vom Boden in weite Höhen, erstrecken sich in ferne Tiefen, und wenn sie sich — die Emanation der materiellen Endlichkeit im ewigen, grenzenlosen Weltraume — gewaltige Hallen bildend zueinander neigen und zusammenschließen, um das Gotteshaus, die Stätte des in die Sphäre des rein Geistigen emporstrebenden Bewußtseins, wie einen heiligen Hain gegen alles Pro-

[1] Vgl. W. Pinder, Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie S. 39ff.

fane abzugrenzen, so bedeutet diese Abgrenzung nicht mehr einen Abschluß, der unüberschreitbar unvereinbare und unvergleichbare Welten trennt. Sie beruht nicht auf Gegenüberstellung, sondern auf Verbindung, und was sie einrahmt, doch nicht isoliert, ist ein Ausschnitt aus dem unbegrenzten Weltall, der dadurch, daß ihn Zusammenhänge einer übersinnlichen Gesetzmäßigkeit im Bereiche der sinnlichen Wahrnehmung erfüllen, in ein künstlerisches Medium, in eine Quelle der künstlerischen Empfindung und Bedeutsamkeit verwandelt wurde. Daraus ergeben sich folgende Stadien in der mittelalterlichen Entwicklung des Verhältnisses zwischen formaler und räumlicher Komposition:

1. In der christlichen Antike und im beginnenden Mittelalter: abstrakte geistige Verknüpfung und Bewegung entmaterialisierter Formen im idealen Raumambiente.
2. In der romanischen Kunst: Einordnung koordinierter kubischer Formen und idealer, doch kubisch gedachter Raumkörper in ein abstraktes Kompositionsschema.
3. In der Gotik: ideale Verbindung von kubischen Formen in einem realen Ausschnitt aus dem unendlichen Raume.

So hatte aber dieser merkwürdige Werdegang den ersten Schritt zur Erschließung des natürlichen, alles umfassenden, unbegrenzten Weltganzen zur Folge, den ersten Schritt zu jener die Neuzeit beherrschenden Anschauung, die in ihm die höchste Einheit sieht, der gegenüber alle Einzeldinge und Naturphänomene nur Teilerscheinungen sind. Welche Horizonte dadurch dem künstlerischen Sehen und geistigen Leben eröffnet wurden — von der Entdeckung der Majestät eines „die Seele erweiternden Rundblickes vom Mont Ventoux“ bis zur Überwindung des Geozentrismus und dem Evangelium jener Weltanschauung, für die die ewigen natürlichen Prozesse im Universum den Ursprung aller Lebensformen, ihre Erforschung den Weg zur Erkenntnis, ein Sichversenken in sie eine geistige Erhebung bedeuten —, muß wohl nicht geschildert werden, wogegen es mir wichtig zu sein scheint, noch einmal zu betonen, daß die Wurzeln dieser Entwicklung, und das gilt auch für ihre spekulativen Anfänge, in dem transzendenten Verhältnisse des Mittelalters zum ewigen, unendlichen Weltall, der notwendigen Ergänzung des unendlichen Gotteswirkens, zu suchen sind.

Es war also, um auf den Ausgangspunkt dieser Betrachtung wieder zurückzugreifen, eine dem Beschauer gegenüber orientierte Verbindung von plastischen und tektonischen Formen im unbegrenzten, realen

Freiraume, die der räumlichen Erfindung der gotischen Bildwerke zugrunde lag. Daraus erklären sich viele ihrer Züge: der tiefere Sinn des in den Block, in ein räumliches Volumen Hineinkomponierens der Figuren, das nicht nur die Gotik beherrschte, sondern auf welches man auch später zurückgriff, wo es sich darum handelte, die volle räumliche Wirkung der Körper prägnant und künstlerisch gesteigert zum Ausdruck zu bringen. Auch die neuen künstlerischen Beziehungen der Statuen zu dem Baue, den sie zu schmücken haben, werden dadurch verständlich. Die Mauer, vor der die Statuen stehen, wird, wenn sie überhaupt zur Geltung kommt, möglichst gegliedert, wobei die Proportionen der Figuren keine Rücksicht auf die zumeist, wie die landschaftlichen Hintergründe in den Gemälden, im Verhältnis zu den Gestalten disproportionierten Motive dieser Gliederung nehmen, wohl aber im Einklang mit der durchgehenden, freiräumlichen Disposition des Baues stehen. Die Hintergrundswand sollte eben weder als eine Reliefebene noch als ein abschließender architektonischer Rahmen, sondern als eine neutrale Hintergrundskulisse wirken, die, soweit sie nicht ganz vermieden werden konnte, auch künstlerisch nicht mehr war als ein räumliches Zwischenglied, welches zugleich als nicht unüberwindbarer Widerstand auf dem Wege der vom Beschauer aus gerichteten Tiefenprojektion mutatis mutandis, ähnlich wie Mittelgrundsfiguren in späteren perspektivierten Konstruktionen, nur nicht auf naturalistischem Wege, die angestrebte räumliche Verbindung und Wirkung der Statuen um so wirksamer erscheinen läßt. Zuweilen verzichtet man aber, wo es durchführbar ist, ganz darauf, indem man einzelne Figuren oder, besonders häufig bei den Reliefs, die ganze figurale Komposition in eine tiefe Nische, wie auf eine Bühne, deren Wände im Schatten verschwinden, also in einen tatsächlichen, scheinbar unbegrenzten und doch künstlerisch mit der Darstellung verknüpften Raumausschnitt stellt, ein Verfahren, das uns die grundsätzlich neue Verkettung von Kunst und Wirklichkeit, Geist und Materie, aus der es hervorging und die die Wiege einer neuen künstlerischen Naturauffassung werden sollte, in ihren elementaren, idealistisch bedingten Anfängen besonders drastisch vor Augen führt.

Nun dürfte aber auch das Verhältnis zwischen Form und Raum in der frühgotischen Malerei verständlich sein. Der Hintergrund und zumeist auch der Rahmen der Darstellung waren von sekundärer Bedeutung dafür. Ihre Aufgabe bestand darin, die Freiräumigkeit der Figu-

ren hervorzuheben, eine Raumschichte zwischen sie und den Hintergrund zu schieben, wobei sie selbst jedoch, was in ihrer farbigen Behandlung und Musterung zum Ausdruck kommt, weder als reale Raumgrenze noch als Andeutung eines Idealraumes, wie in der altchristlichen Kunst, zu deuten sind, sondern dem eigentlichen Raumzusammenhange, der freien Verbindung dreidimensionaler Körper in einem Ausschnitt aus dem unbegrenzten Universum gegenüber das bleiben, was sie materiell sind, der Malgrund, die Wand- oder Pergamentfläche, die zuweilen höchst prunkvoll in Gold und herrlichen Farben, doch immer so geschmückt wird, daß der Charakter einer materiell gegebenen, doch für die angestrebte Erfindung und Verbindung der Objekte im Raume an sich nebensächlichen Malfläche keinem Zweifel unterliegen kann.
Es gibt einen Beweis für diese Deutung, wie er kaum merkwürdiger und überzeugender gedacht werden kann. Die eigentlichste Schöpfung der Entwicklung der Malerei im Übergang von der romanischen Periode zur Gotik und der reinste Inbegriff der malerischen Ziele der letzteren waren Glasgemälde. Daß diese so spröde, schwierige und ungewöhnliche Art der Malerei eine so große Bedeutung und Vollkommenheit erlangte, erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß sie in vielfacher Beziehung wie keine andere dem, was man in erster Linie künstlerisch von der Malerei verlangte, entsprochen hat. Die großen gotischen Glasfenster bilden Wände, die keine Wände sind, sie begrenzen den Kirchenraum, stellen aber zugleich eine Verbindung mit dem unbegrenzten Weltraum her. Die Verbindung wird, und dies ist eine nicht minder weittragende Neuerung als die Eroberung des Freiraumes, durch das natürliche einfallende Licht vermittelt, welches jedoch dadurch, daß es die farbigen Scheiben durchdringen muß, farbig verändert wird und in übernatürlich leuchtender Kraft von den Gestalten der Gemälde auszustrahlen scheint. Und diese Gestalten selbst, in den Konturen und Flächen am eindringlichsten in jene monumentale Begrifflichkeit, in jene ideenhafte Klarheit, Vollendung und Harmonie übertragen, die das gotische Ideal der Personifikation des Göttlichen war, treten wie aus weiten Fernen kommend, als himmlische Gäste, strahlend „wie nichts anderes“, aus der Dämmerung, die alle Grenzen verwischt, hervor, Sendboten der zeitlichen und räumlichen Unendlichkeit und ein Wunder der geistigen, übermateriellen „Verklärung“, dessen Werkzeuge die Erscheinung im realen unbegrenzten Raum und das ihn erfüllende und durchdringende Licht geworden sind.

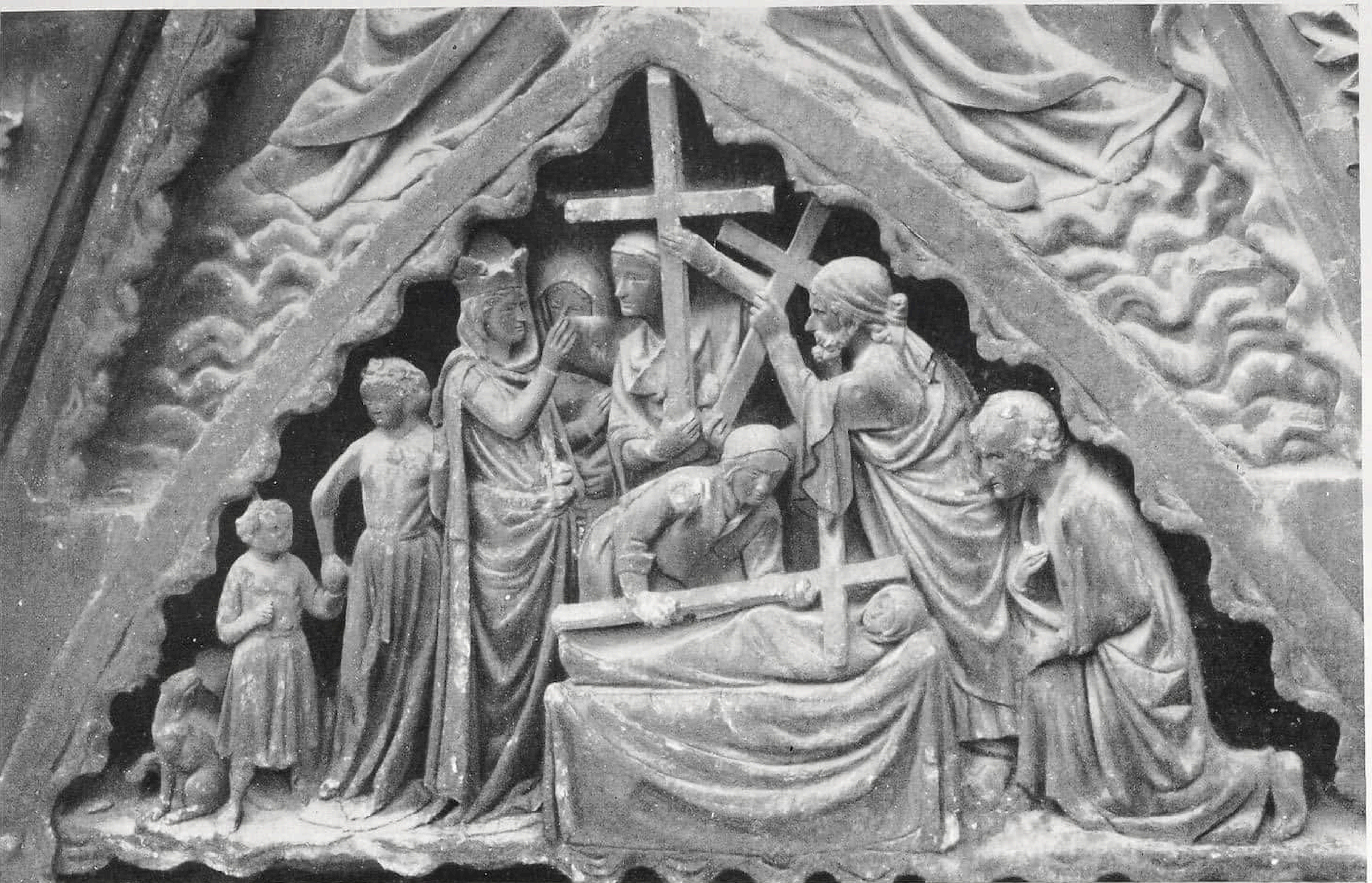
„Es gibt in der ganzen sichtbaren Welt kaum einen mächtigeren Stimmungseindruck," — es sind dies Worte Julius Langes, dem wir eine glänzende Charakteristik der mittelalterlichen Glasmalerei zu verdanken haben[1] — „als man ihn von einem großen gotischen Kircheninnern gegen Abend empfängt, wenn alles im Raum nur undeutlich im Dunkeln schimmert und das Auge nichts weiter sehen kann als jene klaren, leuchtenden Gestalten, die oben im Westen in strengen, feierlichen Reihen oder in mystischen Linienkombinationen schweben, wenn die Abendsonne brennend darauf fällt. Da wird das Gefühl von Feuer durchglüht, und alle Farben singen und jubeln und schluchzen. Das ist in Wahrheit — eine andere Welt."

Doch diese andere Welt, fügen wir hinzu, die die Seelen zu sich emporreißt, gab auch dem unmittelbaren sinnlichen Erleben einen neuen künstlerischen Inhalt, und wenn Lange mit Recht hervorhob, das Geniale der gotischen Glasmalerei bestehe darin, „daß die Menschen des Mittelalters infolge der vorherrschenden Geistesrichtung ein natürliches Mittel fanden, um den Eindruck des Übernatürlichen hervorzurufen", so wäre dies dahin zu ergänzen, daß umgekehrt die neuen natürlichen Koeffizienten jener Apotheosen durch die Verbindung mit dem Erhabensten, was nach mittelalterlicher Anschauung dem menschlichen Auge zu sehen beschieden war, auch dessen Teil geworden sind und von da an einen dauernden Bestand unter den höchsten geistigen Gütern der Menschheit gebildet haben.

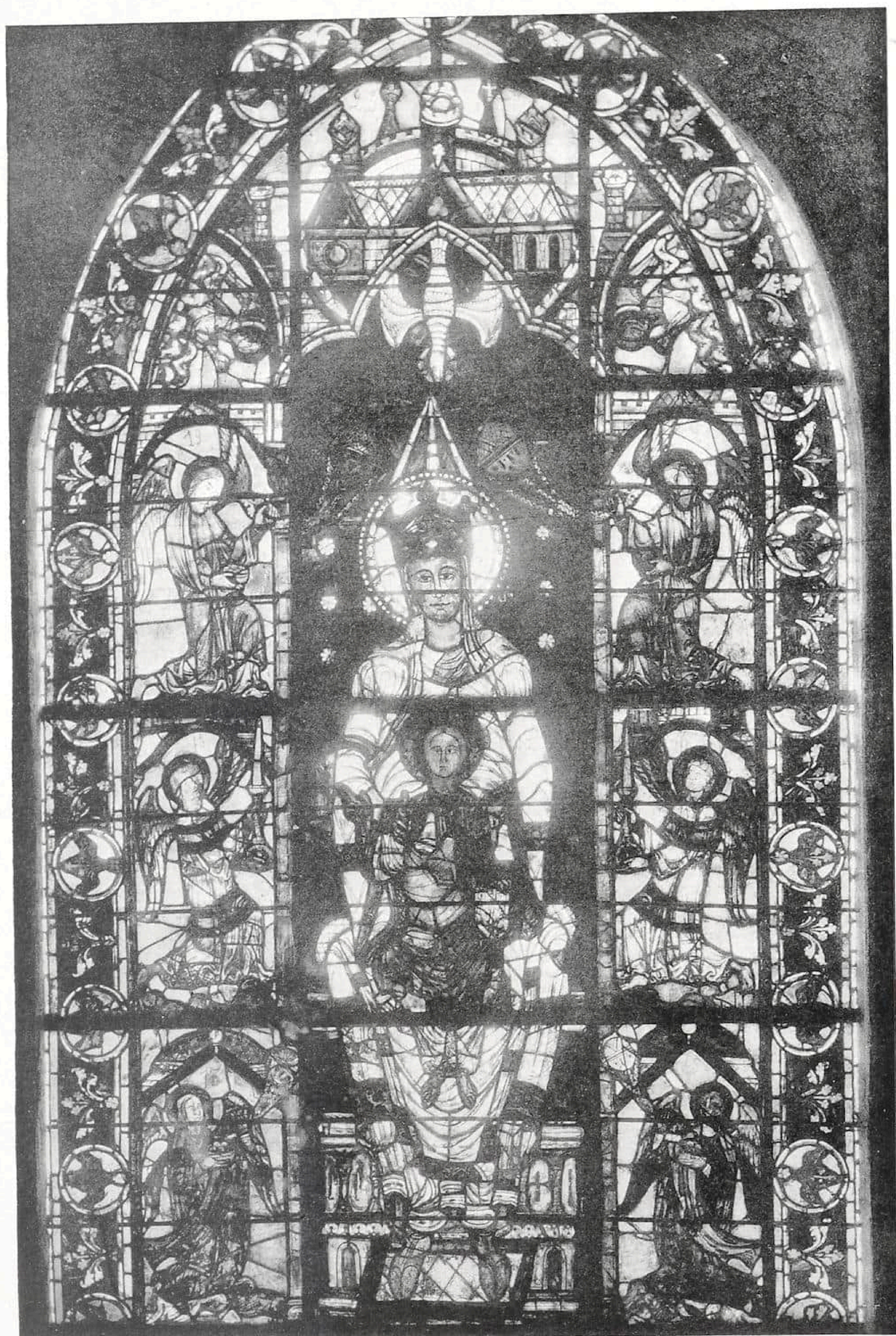
Als die transzendente Bedingtheit in den Hintergrund trat, wurde dieser Bestand auf sich selbst gestellt: — die bis zur Grenze des Sichtbaren am Horizonte über Gottesnatur und Menschenwerk hinweg den Blick leitende Raumweite, der Zauber des Lichtes, der die irdischen Dinge mit festlichem Glanze oder wie mit einem Märchenschleier umhüllt, sie mit feinen Fäden im Raume versponnen im Spiegel des ewigen kosmischen Seins und Lebens, der individuellen Einflußnahme oder Selbstbestimmung entrückt erscheinen läßt und die Vorstellung einer traumhaften Stille, eines Jenseits von Wollen und Handeln erweckt, wurden selbst das ergreifbare Wunder, das die Kunst den Menschen zu enthüllen vermag.

Es wäre verlockend, der schöpferischen Kraft des mittelalterlichen Spiritualismus noch weiter nachzugehen, die (und nicht nur in der Kunstgeschichte) bisher viel zu wenig berücksichtigt wurde, doch für unsere

[1] Ein Blatt aus der Geschichte des Kolorits, in den Ausgewählten Schriften Bd. 2, S. 130ff.



12. KREUZESFINDUNG / WESTFASSADE DER KATHEDRALE ZU REIMS / ZU SEITE 92



13. LA BELLE VERRIERE / CHARTRES, OSTCHOR DER KATHEDRALE
ZU SEITE 93

Betrachtung dürfte es genügen, sie an den wichtigsten allgemeinen Stileigentümlichkeiten der frühgotischen Malerei und Skulptur dargelegt zu haben.

Gemeinsam war diesen Eigentümlichkeiten die unlösbare Verbindung des geistigen und formalen Inhaltes der Kunstwerke mit subjektiven, psychischen Vorgängen, was wohl ein Vermächtnis der ganzen christlichen Kunst von ihren Anfängen an war, doch durch die Einbeziehung natürlicher Daseinswerte, wie wir hören werden, eine neue Bedeutung erhalten hat. Die Worte des hl. Thomas von „der Stimme Gottes in uns, welche uns lehrt, richtig und sicher zu erkennen" sind nicht nur das Bekenntnis einer religiösen Offenbarung: es liegt in ihnen zugleich eine allgemeine Erkenntnislehre, in der der Anfang vom Ende des ganzen stolzen thomistischen Gedankenbaues enthalten war.

II. DAS NEUE VERHÄLTNIS ZUR NATUR

Auf der gewaltigen Unterlage des mittelalterlichen Spiritualismus, dessen Bedeutung für die Kunst wir vorläufig mehr ahnen als wirklich kennen, vollzog sich nicht nur gegenständlich, sondern auch formal seit dem zwölften Jahrhundert die Rückkehr zur Natur, zur sinnlichen Welt[1]. Sie beruhte, wie schon angedeutet wurde, auf dem allgemeinen geistigen Ausgleich mit dem Diesseits, das man als Schauplatz verdienstvoller Taten und als notwendige Vorstufe des ewigen Seins der Auserwählten gelten ließ. In der Kunst kam dieser Ausgleich darin zum Ausdruck, daß die Natur nicht mehr grundsätzlich als bedeutungslos für die Auffassung der künstlerischen Aufgaben angesehen, sondern diesen unter bestimmten Einschränkungen neu erschlossen wurde.

Am deutlichsten tritt uns diese Wandlung mit den mit ihr verknüpften Neuerungen in der Menschendarstellung entgegen, deren Fortschritte wir wiederum zum mindesten in der ersten Periode klarer an plastischen Arbeiten übersehen können als an Gemälden, wo alte, auf anderen Voraussetzungen beruhende Kompositionen länger mitgewirkt haben.

[1] Eine schöne, abschließende Formulierung findet man bei Thomas von Aquino: Gott freut sich schlechthin aller Dinge, weil jedes mit seinem Wesen in tatsächlicher Übereinstimmung steht. (Vgl. Jungmann, Ästhetik 92.)

(Später wurde das Verhältnis umgekehrt.) Die Konzentration der Interessen auf überweltliche Wahrheiten hatte im frühen Mittelalter zur Folge, daß der Körper nur eine ganz untergeordnete Rolle spielte und in künstlerischen Darstellungen, wie in der altgriechischen archaischen Kunst, einen leblosen, starren, blockartigen Charakter angenommen hat. Nicht die stark bewegten Gestalten, die das Mittelalter hie und da als ein Erbe der großen historischen Zyklen der frühchristlichen Kunst verwendet hat, ähnlich wie in der Kunst der Gegenwart barocke Motive weiterleben, sondern die strengen Axialfiguren, die, ebenfalls ein Vermächtnis der altchristlichen Antike, sich an den Beschauer wenden und untereinander nur lose durch Gesten, enger aber durch innere gemeinsame geistige Potenz verbunden sind, verkörpern den stilistischen Fortschritt der mittelalterlichen Kunst sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei.

Als sich die geistige Orientierung wiederum dem Menschen in seinem diesseitigen Dasein zuzuwenden begonnen hat, wurden die erstarrten Menschensymbole wieder lebendig, doch nicht dadurch, daß man sie auf ihren klassischen Ursprung zurückgeführt oder daß die Kunst einen ähnlichen Weg eingeschlagen hätte wie die griechische, als sie den altorientalischen und eigenen archaischen Gebilden einen stärkeren Grad der unmittelbaren Vitalität abzuringen sich bemühte. Bei den Griechen beruhte diese Verlebendigung in erster Linie auf der Beobachtung und Darstellung der physischen Bewegungsmotive, die in bestimmten bildlichen Vorstellungen gegeben, auf ihre natürliche Gesetzmäßigkeit und Ursächlichkeit, auf ihre organische Verbindung und die ihnen zugrunde liegenden Willensakte zurückgeführt wurden, so daß der Mensch nur im Spiegel des materiellen Geschehens als geistiges Wesen künstlerisch erschlossen wurde. Dies konnte in der neuen gotischen Kunst ihrer ganzen Vorgeschichte nach, die in der Überwindung des antiken künstlerischen Materialismus bestand, zunächst gar nicht in Betracht kommen.

So behalten auch die Statuen oder gemalten Einzelfiguren noch lange den blockartigen Charakter, und in der Darstellung der physischen Bewegungsmotive kann bis zum Eindringen der Renaissance die größte Gebundenheit beobachtet werden[1], der gegenüber einzelne kleine Er-

[1] Dies wird besonders bei der Behandlung der Probleme des neuen statuarisch monumentalen Stiles zu erwägen sein. Ohne Zweifel ist die Erneuerung der statuarischen Kunst, die im Zeitalter des künstlerischen Antimaterialismus jede Daseinsberechtigung verloren hat, direkt

rungenschaften kaum in Betracht kommen. Es war also ein anderes Mittel, durch welches das Leblose, kristallinisch Unbewegte der älteren mittelalterlichen Figuren überwunden wurde, und dieses Mittel war *die geistige Belebung*. Durch den Ausdruck des Geistigen, sei es im allgemeinen als Darstellung einer verbindenden geistigen Tendenz, sei es im besonderen als Wiedergabe des geistigen Kontaktes oder als geistige Charakteristik, wurde den toten Gebilden ein neues Leben eingehaucht. *Der neue nachantike Naturalismus geht von der Auffassung des Menschen als geistiger Persönlichkeit aus*: das ist die fundamentale Tatsache der neuen Kunstentwicklung, die auch auf das ganze Verhältnis zur Natur einen ausschlaggebenden Einfluß ausüben mußte. Es war dies die notwendige Folge der ganzen Entwicklung der christlichen Kunst, die von ihren Anfängen an, wie schon hervorgehoben wurde, der Erfindung der Figuren und ihren kompositionellen Verbindungen nicht Handlungen, sondern geistige Situationen zugrunde legte. Nur war in dem älteren Stadium dieser Entwicklung das psychische Grundelement der künstlerischen Konzeption fast ganz unpersönlich, eine höhere spirituelle Gewalt, die über allem Geschehen waltet, weshalb auch zuweilen ein schroffer Widerspruch zwischen der psychischen und physischen Begebenheit entstanden ist, welcher dem modernen Beschauer, der gewohnt ist beides in Einklang zu bringen, als widersinnig und barbarisch erscheinen muß. Als nun die metaphysische Weltanschauung mit einer relativen Anerkennung der irdischen sinnlichen Werte verknüpft wurde, blieb doch die psychozentrische Auffassung des Daseins nach wie vor für alle Lebensbezüge und hiermit auch für das Verhältnis zur Natur maßgebend, wobei der Unterschied

---

oder indirekt auf antike Anregungen zurückzuführen, wobei jedoch weder von Nachahmungsversuchen noch von einem Wettstreite mit antiken Statuen gesprochen werden kann. War man wirklich ganz blind und blöde, wie einmal behauptet wurde, der Schönheit einer klassischen Körperbildung gegenüber? Lag der einzige Grund, warum man sich ihr verschloß, wirklich nur darin, daß man, unbewandert in der Körperdarstellung, für die sublimen Vorzüge der antiken Vorbilder kein Verständnis hatte? Daß dies nicht der Fall war, wird unzweideutig dadurch bewiesen, daß es, obwohl sonst antike Einflüsse wiederholt beobachtet werden können, im Norden bis zur Renaissance mit wenigen Ausnahmen an Versuchen und Ansätzen fehlte, nach dieser Richtung hin die künstlerischen Lösungen zu bereichern und den klassischen Bildwerken Ähnliches entgegenzustellen. Selbst an Statuen blieben, trotz der starken Renaissancebewegung des 13. Jahrhunderts, alle Versuche dieser Art sehr zaghaft und waren fast ergebnislos — bis im Quattrocento plötzlich ein Umschwung aus Gründen kam, die in einem anderen Zusammenhang erörtert werden sollen. Zwischen der Venus von Pisa und etwa dem Bronzedavid Donatellos besteht eine Kluft, die eine tiefere Erklärung fordert als nur ein durch naturalistische Fortschritte herbeigeführtes neues Verständnis der Antike. Die naturalistischen Errungenschaften der Gotik waren wohl die äußere Voraussetzung, keinesfalls aber die eigentliche innere Ursache der Wandlung.

darin bestand, daß diese Vergeistigung nicht ausschließlich in transzendenten Substanzen gesucht, als eine jenseits der natürlichen Erscheinungen und Geschehnisse herrschende Macht gedeutet, sondern mit diesen, mit der sinnlichen Wahrnehmung und psychischen Erfahrung nach Möglichkeit vereinigt wurde[1]. Vergegenwärtigen wir uns die wichtigsten Folgen dieser Entwicklung.

Es lag in ihr einmal der wichtigste Schritt zu einer vollständigen Änderung der Idealität in der Menschenschilderung. Es war nicht der zur höchsten Vollkommenheit künstlerisch bewältigte Körpermechanismus, der ihr zugrunde lag, sondern sie beruhte im wesentlichen auf geistigen, in erster Linie auf spirituell ethischen Vorzügen. Nicht körperliche Idealgestalten, durch deren materielle Formenschönheit und Gesetzmäßigkeit das im Wandel der Dinge Höhere und Erhebende künstlerisch erreicht werden sollte, waren das Ziel der neuen Kunst, sondern geistige Individualitäten, die dem Alltäglichen den Begriff eines intellektuell und ethisch höheren Menschentums entgegenstellen.

Dies ist nicht so zu deuten, als ob irdische Körperschönheit grundsätzlich ausgeschlossen worden wäre. Bis zur Gotik wurde sie wohl bekämpft oder spielte zum mindesten keine Rolle[2]. Nur die göttlichen Figuren und die Engel behielten in der frühmittelalterlichen und romanischen

[1] Vgl. Kurt Freyer, Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des dreizehnten Jahrhunderts. Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV (1911), S. 261ff. Es ist dies ein beachtenswerter Versuch, sich auf einem zeitlich und örtlich begrenzten Gebiete mit den künstlerischen Problemen der gotischen Skulptur auseinanderzusetzen.

[2] So schlug bereits Paulinus von Nola, um sein und seiner Gemahlin Porträt von Sulpicius Severus ersucht, die Bitte mit den Worten ab: „Qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? Terreni hominis an coelestis? Scio quia tu illam incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex coelestis adamavit.“ (Epistola XXX. Migne P. L. 61, 322.) Was dem klassisch gebildeten Bischof unvereinbar mit dem Wesen der Kunst und daher als eine ausreichende Begründung der Absage erscheinen mußte, verwandelte sich in der Folgezeit allmählich in den Ausgangspunkt einer neuen Menschendarstellung. Bei mittelalterlichen Schriftstellern werden ähnliche Gedanken immer wieder ausgedrückt: „Quid namque eorum, quae in facie lucent, si internae cuiuspiam sanctae animae pulchritudini comparetur“, schreibt Bernhard von Clairvaux, „non vile ac foedum recto appareat aestimatori?“ (In Cant. serm. 27, Nr. 1. Migne P. L. 183, 913.) So auch Thomas von Aquino: „Perfectissima formarum id est anima humana, quae est finis omnium formarum naturalium“ (Qq. disp. q. de spirit. creat. a. 2), für den allerdings in Übereinstimmung mit der Kunst seiner Zeit seelische und körperliche Schönheit nicht mehr einen unüberwindlichen Gegensatz bedeuten, weshalb er eine nähere Abgrenzung versuchte. Während für den Klassizisten unter den Kirchenvätern, den hl. Augustin, seinerzeit die körperliche Schönheit der niedrigste Grad der Schönheit war (pulchritudo ima, extrema. De vera relig. c. 40, n. 74, Migne P. L. 34, 155), versuchte der hl. Thomas im Einklang mit der neuen Kunst sowohl dem Körperlichen als auch dem Geistigen gerecht zu werden: „Visio corporalis est principium amoris sensitivi. Et similiter contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis est principium amoris spiritualis“ (S. Th. I, sec. qu. 27, a. 2).

Kunst einen Schimmer der klassischen Formenvollendung. In der Masse der Figuren findet man aber kaum eine Spur davon. In ihrer Mehrzahl erscheinen sie uns verzerrt, disproportioniert, grotesk und karikaturenhaft, und zwar sowohl am Anfang der Entwicklung im siebenten und achten Jahrhundert, als auch in ihren letzten romanischen Ausläufern, so daß weder von einem allmählichen Verlust des klassischen Kanons, noch von einer allmählich überwundenen Primitivität gesprochen werden kann[1]. Dabei suchte man nicht etwa, wie zuweilen in der neuzeitigen Kunst, das häßlich Charakteristische, sondern unterdrückte nur alles, was an körperliche Vorzüge, an Körper- und Lebenskult erinnerte, woraus der mumienhafte Charakter der Darstellungen zu erklären ist. Der alte klassische Formenkanon verwandelte sich, da man ihm alles Lebensvolle, materiell Wirksame entzog, in ein greisenhaft verschrumpftes Phantom, und dieser Zug kam, weil er der Grundrichtung der künstlerischen Auffassung entsprach, auch dann immer wieder zum Vorschein, wenn man im Zusammenhange mit der neuen mittelalterlichen Entwicklung der formalen Probleme, wie im neunten oder elften Jahrhundert, mit klassischen formalen Lösungen auch klassische Formenkonstruktionen neu aufzunehmen versuchte. Das frühe Mittelalter hatte von solchen Konstruktionen unabhängige Ideale, und was uns bis zum zwölften Jahrhundert an Spuren einer künstlerischen Menschenverherrlichung entgegentritt, war mehr der Überrest aus vergangenen Zeiten oder eine zweckdienliche Formel als eine neue Errungenschaft.

Darin kann man allerdings eine mit der mehr weltlichen Orientierung der geistigen Interessen einsetzende Wandlung beobachten, deren man sich auch bewußt war. Der griechische Schönheitsbegriff wurde wieder in die Literatur eingeführt, wobei man sich hauptsächlich auf Augustin und auf den „neuplatonischen Pseudo-Apostel, den Ästhetiker unter den Vätern der Kirche", Dionysius Areopagita, berufen hat[2], dessen Erläuterung im Rahmen der thomistischen Kunstlehre eine so wichtige Rolle spielte und dem von Dante ein unvergängliches Ruhmesdenkmal errichtet wurde. Alte Themen der ästhetischen Spekulation wurden wieder aufgenommen, bekamen aber allerdings einen neuen Inhalt. Während für Augustin der Ausgangspunkt aller künstlerischen Ideen

[1] Die für den heutigen Beschauer vielleicht abschreckendsten leichenhaften Köpfe wurden erst im zwölften Jahrhundert an der Pforte der neuen gotischen Kunst geschaffen, und die Richtung, der sie entsprungen sind, beherrschte selbst in Frankreich einzelne Schulen noch in einer Zeit, wo der neue Stil bereits voll entwickelt war. Vgl. Vöge a. a. O. S. 44, Abb. 15.

[2] Borinski a. a. O. S. 73.

die absolute übersinnliche Schönheit Gottes war, die sich als „der lebendige Rhythmus und die rein geistige Form und Einheit des ungeheueren Weltgedichtes" äußerte[1], wurde von den Denkern des gotischen Zeitalters der Schönheit eine rein weltliche Sphäre eingeräumt, wobei sie allerdings mit dem honestum verbunden sein mußte, das nach den Worten des Thomas von Aquino als spiritualis decor et pulchritudo gedeutet wurde[2]. Aus dieser Verbindung entstand ein neuer Begriff der künstlerischen Schönheit und Erhabenheit, in dem die materiell schöne Form als der Ausdruck der geistigen Vorzüge erscheint. Die gotischen Marien sind ein Abbild holder Frauenanmut, die heiligen Ritter der edlen, jugendlichen Kraft, die Apostel und Bekenner Christi die Verkörperung der unerschütterlichen Männlichkeit. Die heiligen Gestalten sollen von sinnfälliger, körperlicher Schönheit sein — dadurch wurde, wie in der Kunst, auch in der Kunsttheorie grundsätzlich und über das Mittelalter hinweg ein Weg nicht nur zur Welt der Sinne, sondern auch zur Antike gefunden —, doch darüber hinaus liegt die Betonung nicht auf der körperlichen Charakteristik, sondern auf den mit ihr verbundenen geistigen Eigenschaften, auf dem Liebreiz der zart empfindenden Frau, auf dem festen, doch gottergebenen Willen eines christlichen Streiters, dem jede Überhebung fremd ist, auf der milden, abgeklärten Weisheit der Gründer und Lehrer der neuen Menschheit.

In dieser Verbindung des spiritualistischen Idealismus des Mittelalters mit der neuen Weltbejahung lag der Ursprung der neuen künstlerischen Auffassung des Menschen, die wir als das Streben nach der Wiedergabe der geistigen Persönlichkeit bezeichnet haben und die auch zu neuen Voraussetzungen der Naturwiedergabe in der Menschenschilderung führen mußte. Denn geistige Individualitäten fordern naturgemäß auch eine körperliche Individualisierung, und wenn auch in dieser Individualisierung zunächst eine starke, durch die Richtlinien der christlichen Lebensgebote gegebene Typik beobachtet werden kann, so handelte es sich bei solchen Schemen nicht wie in der Antike um die Synthese des Individuellen zu einem einheitlichen Körperideal, sondern um die Wesensähnlichkeit der einzelnen Individuen, die, mag sie auch den Schöpfungen der ersten Periode dieser neuen Kunst einen konventionellen Charakter verliehen haben, doch nicht zur fortschreitenden Synthese,

[1] E. Troeltsch, Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter. S. 112ff. Zu vgl. auch Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie. S. 211ff.

[2] Zu vgl. Thomas von Aquino S. Th. I, sec. qu. 5, 27 u. 39 und II sec. qu. 145, a. 2, wie auch der Kommentar zu dem Werke des Pseudo-Dionysius, De divinis nominibus cap. 4, lect. 5.



14. HEIMSUCHUNG / NORDPORTAL DER KATHEDRALE ZU CHARTRES / ZU SEITE 101

sondern mit der Weiterbildung der neuen geistig-weltlichen Organisation der Menschheit zu einer fortschreitenden Individualisierung führte und auf diese Weise den Anfang eines Prozesses bedeutet, der trotz einiger späteren Rückschläge auch heute noch nicht als abgeschlossen angesehen werden kann.

Doch nicht nur der Begriff der Persönlichkeit hat sich verändert, auch das Verhältnis zur ganzen äußeren Welt wurde, als man sich für sie wieder zu interessieren begann, auf Grund der Verschiebung des Nachdruckes auf psychische Phänomene, die das christliche Zeitalter von dem klassischen trennt, ein anderes. In der Fortsetzung einer Wandlung, die bereits mit den philosophischen und künstlerischen Problemen der späten Antike den Anfang nahm, hat das Christentum mit seinem Erlösungsglauben, mit seiner Gesinnungsethik die Menschen gelehrt, dem Seelenheil und christlichen Leben oder, mit anderen Worten, dem individuellen Gefühlsleben, den individuellen religiösen, d. h. geistigen Interessen die Auffassung der Welt unterzuordnen, und so wurde ihr individuelles Empfinden und Glauben, Sehen und Denken, wurden ihre persönlich bedingten geistigen Bedürfnisse und Erlebnisse zum Maßstabe ihres Verhältnisses zur Außenwelt, die sie als ein Erzeugnis des Geistes zu verstehen begonnen haben. Diese Entdeckung der Welt im Spiegel des individuellen Bewußtseins war aber die zweite fundamentale Errungenschaft, die sich geltend machte, als der Blick neuerdings auf die diesseitige Welt gelenkt wurde.

In der Menschendarstellung kam die neue Vergeistigung und Verinnerlichung in dreifacher Beziehung zum Ausdruck.

1. In der Darstellung des seelischen Kontaktes zwischen den einzelnen Figuren. Wohl waren psychische Beziehungen oder Konflikte noch lange nicht ein selbständiges künstlerisches Problem, doch wurden sie, wo sie sich aus der dargestellten Erzählung ergeben haben, unvergleichlich stärker betont als je früher und gestalten sich zu einem integrierenden Teil der künstlerischen Menschenschilderung. So verwandelt sich, um ein Beispiel anzuführen, die Heimsuchung, die noch in der romanischen Kunst im Sinne der Antike als eine materiell bewegte Gruppe aufgefaßt wurde, in der Frühgotik in ein fast bewegungsloses geistiges Beisammensein, welches später durch ein seelisches Zwiegespräch ersetzt wurde.

2. In der Darstellung der Empfindungen, deren Ausdruck nicht nur gesteigert wurde, wie man es etwa an den Figuren der Kreuzigungs-

gruppen beobachten kann, sondern die auch zum ersten Male in der Kunstentwicklung als passive seelische Vorgänge, von der stillen, in sich gekehrten Versunkenheit an bis zu den gewaltigsten Erschütterungen der Freude oder des Leides, neben den Handlungen oder an ihrer Stelle ein selbständiger Inhalt der künstlerischen Erfindung geworden sind.

3. In dem Verhältnis zur Außenwelt. An den Reihen der Statuen, die die Fassade eines gotischen Domes schmücken, können wir die Wahrnehmung machen, daß die Figuren in ihrer Mehrzahl ohne jede Verbindung untereinander und über symbolische Andeutungen hinaus jenseits jeder Aktion stehen und doch von einer inneren Spannung erfüllt sind, die nur nicht auf einem Willensakt, sondern auf einem rezeptiven psychischen Vorgang beruht: auf dem Schauen, auf dem Sichbewußtwerden von Eindrücken, die jede einzelne Gestalt mit der Außenwelt verbinden. Nichts kann die grundsätzliche Verschiedenheit der neuen Kunst der Antike gegenüber greller beleuchten als diese Eigentümlichkeit, die das alte Wort, daß die Gotik den Menschen den Blick geöffnet hat, zu erklären vermag. Doch nicht nur den Dargestellten, sondern auch den Darstellenden. Da das Insichaufnehmen, das Beobachten, das subjektive Wahrnehmen, die Welt als Geistesprodukt die Führung übernahm, so mußte naturgemäß das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit von Grund aus sich ändern: an Stelle der objektiven Vollendung, der angestrebten Verkörperung des höchsten Begriffes einer formalen Gegebenheit, der gleichsam generellen Lösung der mit ihr verbundenen Probleme, die dem Einzelfall der Wirklichkeit entgegengestellt wurde, trat ein rezeptives Sichverhalten der unendlichen Mannigfaltigkeit der Naturbildungen und Lebenserscheinungen gegenüber[1], das Naturstudium in einer ganz neuen, früher nie dagewesenen Bedeutung des Wortes. Der Mensch wurde in einem ganz anderen Sinne wie in der Antike der Mittelpunkt der Kunst: nicht als das Objekt, sondern als das Subjekt der künstlerischen Wahrheit und Gesetzmäßigkeit. Den Maßstab der künstlerischen Leistung bildet nicht mehr die durch die künstlerische Arbeit von Ge-

[1] Diese neue Auffassung der künstlerischen Wahrheit kommt auch in den Schriften des hl. Thomas zum Ausdruck: „Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex alio procedat, simile ei in specie, vel saltem in signo speciei“ (S. Th. I; qu. 35; a. 1). Ähnlich auch der Kommentar zum Dion. Areopag.: „... pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi“ (c. 4, lect. 5). Noch weiter geht Duns Scotus: „Nunc autem in toto opere naturae et artis etiam ordinem hunc videmus, quod omnis forma sive plurificatio semper est de imperfecto et indeterminato ad perfectum et determinatum.“ (De rer. princ., qu. 8, a. 4, 28, p. 53 b, Leidener Ausgabe vom Jahre 1639.)

nerationen erzielte Norm, sondern die immer wieder neu gewonnene Beobachtung und Erfahrung. Während die Antike den subjektiven Anteil möglichst zurückgedrängt hat, wird er nun — und zwar nicht nur wie in der ersten Periode der Entwicklung der christlichen Kultur durch das Verhältnis zur metaphysischen Welterklärung, sondern auch in allen realen Lebensbezügen — zum wichtigsten Ausgangspunkte der künstlerischen Schöpfung.

In zweifacher Beziehung mußte dies einen gewaltigen Einfluß auf die Kunst ausüben. Erstens extensiv. Die bildlichen Vorstellungen der klassischen Kunst waren bei aller Mannigfaltigkeit begrenzt: nun gab es aber grundsätzlich keine Grenze mehr, denn die Welt dessen, was man beobachten kann, die Welt der subjektiven Eindrücke, ist unbegrenzt, und so wurde, wenn auch in der tatsächlichen künstlerischen Bewältigung erst allmählich — auch dieser Prozeß erstreckt sich bis auf die Gegenwart —, doch im Prinzip als eine künstlerisch gegebene und lösbare Aufgabe schon im Mittelalter die ganze Welt des Sichtbaren für die Kunst und alles, was mit ihr zusammenhängt, gewonnen. Man hat diese neue umfassendere Entdeckung der Natur mit der angeborenen Naturliebe der neuen germanischen Völker in Verbindung gebracht, doch muß man demgegenüber betonen, daß weder die Poesie noch die bildende Kunst dieser Völker in den vorangehenden Jahrhunderten einen Anhaltspunkt dafür bietet. Es kann also höchstens von einer Disposition gesprochen werden, wogegen die tatsächliche Erweiterung der künstlerischen Aufgaben durch unbegrenzte Naturbeobachtungen ohne Zweifel ein bestimmtes historisch bedingtes Ereignis war, ähnlich wie die Entstehung der empirischen Wissenschaften.

Es geht nun aber ebenfalls nicht an, diesen ganzen historischen Prozeß, aus dem ein neues Verhältnis zur Natur hervorging, oder mit anderen Worten die Entdeckung der Persönlichkeit und der Natur, wie man ihn zu bezeichnen pflegt, als Verselbständigung der neuen Völker dem alten kirchlichen Leben gegenüber oder als eine von diesem unabhängige profane Renaissancebewegung der Menschheit zu erklären. Davon kann keine Rede sein, denn das Neue wurzelt durchaus in dem christlichen Spiritualismus der mittelalterlichen Welt, ohne den die neue künstlerische Auffassung ebensowenig denkbar gewesen wäre, wie die neue Wissenschaft, die neue Dichtung, das neue weltlich soziale Pflichtbewußtsein oder das neue profane Gefühlsleben. Wohl hat sich auf Grund einer ungemein komplizierten historischen Entwicklung eine be-

dingte Säkularisierung der geistigen Gewalten vollzogen, doch nicht im Gegensatze zu der religiösen Kultur des Mittelalters, sondern auf deren Grundlage und in ihrem Rahmen, und die dabei entscheidenden Gesichtspunkte, wie die neue Bedeutung der geistigen Persönlichkeit und die neue Auffassung der Natur, beruhten auf Entwicklungsreihen, die von jener Umbildung der Menschheit, die im Christentum ihren Ausdruck fand, nicht getrennt werden können.

Es ist klar, daß mit einer solchen Wandlung eine weitgehende Überwindung der überlieferten bildlichen Vorstellungen verbunden sein mußte. Während in der vorangehenden Periode die Darstellungsstoffe auf bestimmte alte Zyklen beschränkt waren, die erweitert oder zusammengezogen und verschiedenartig neu gefaßt wurden, doch sich immer in einem höchst beschränkten Kreise bildlicher Vorstellungen bewegten, der sicher ärmer war als seine altchristlichen Voraussetzungen, verschwand seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts diese Begrenzung, und in scheinbar schrankenloser Fülle strömte eine neue Phantasiewelt in die Kunst ein: die alten Darstellungsstoffe wurden nicht nur neu redigiert, sondern auch neu erfunden, und zahlreiche neue epische und lyrische, religiöse und profane Themen schlossen sich an. Die stoffliche Bereicherung der Kunst war nicht minder groß als jene, die sich im neunzehnten Jahrhundert der Kunst der Renaissance und Barockzeit gegenüber vollzogen hat, nur mit dem Unterschiede, daß die Erweiterung des Darstellbaren sich weniger auf das Gegenständliche der Naturbeobachtung (obwohl auch darin die größte Umwälzung stattgefunden hat) als auf das literarisch Erzählende bezogen hat. Die ganze mittelalterliche Kunst hatte, wie oft mit Recht betont wurde, einen stark literarischen und illustrativen Charakter[1], und so war es nur natürlich, daß in dem Maße, als sich der literarische Interessenkreis erweiterte und veränderte, als die kirchliche und profane Literatur von einem neuen Aufblühen des Phantasielebens durchsetzt wurde, dies auch in der darstellenden

---

[1] Die Verse des Prudentius: „Non est inanis aut anilis fabula — Historiam pictura refert, quae tradita libris — veram vetusti temporis monstrat fidem" (Peristephanon Hymn. IX. Migne P. L. 60, 434) — wurden im Mittelalter oft paraphrasiert, wobei im frühen Mittelalter naiv der praktische Zweck betont wurde. „Die Bilder im Gotteshause", schrieb Gregor der Große an Bischof Serenus, „sollen für einfache Menschen das sein, was für Gebildete die Bücher". (L. 9, epist. 208. Mon. Germ. Epist. II, S. 195.) Ähnlich auch die Synode von Arras im Jahre 1025. (Didron, Iconographie chrétienne S. 6.) Seit dem zwölften Jahrhundert traten an die Stelle der pädagogischen Begründung in der Regel Hinweise auf den ideellen Wert der Kunst. Zu vgl. Thomas von Aquino S. Th. I, qu. 75, a. 5 c.: S. Th. II, sec. qu. 167, a. 2 c. und Bonaventuras Schrift, De reductione artium ad theologiam.

Kunst zum Ausdruck gelangen mußte. Es handelt sich dabei nicht nur um das Bedürfnis, neue Werke mit Illustrationen zu versehen, sondern auch um eine selbständige Parallelerscheinung: so waren die endlosen Erzählungen der Glasgemälde ein kirchliches Widerspiel der Ritterromane. Dennoch war aber die Bezugnahme auf einen literarischen Gedankenkreis so stark, daß wir dessen maßgebende Einwirkung nicht nur in Darstellungen historischer oder poetischer Ereignisse, sondern auch in jeder Natur- oder Lebensschilderung und in der Wiedergabe der Einzelobjekte beobachten können[1]. Es ist sicher kein Zufall, daß zwischen der großen Enzyklopädie des mittelalterlichen Wissens, dem Speculum des Vinzenz von Beauvais, und den spätmittelalterlichen bildlichen Darstellungsstoffen die größte Übereinstimmung besteht: eine gemeinsame Wurzel lag dem Schulbuche und den geläufigen Darstellungsgegenständen zugrunde[2]. Nicht sinnliche Eindrücke und primäre bildliche Vorstellungen wie in der Antike, sondern ein theoretisches Wissen, eine aus literarischen Quellen schöpfende Bildung waren der Ausgangspunkt der großen stofflichen Bereicherung, die sich in der gotischen Kunst des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts vollzogen und nicht nur ihr, sondern auch dem ganzen folgenden Entwicklungsgang der europäischen Kunst den Weg gewiesen hat. Im Unterschiede zur altorientalischen und klassischen Kunst, wo das Gebiet der künstlerischen Darstellung von vornherein auf bestimmte stoffliche Beziehungen und künstlerische Probleme beschränkt war, gewann das europäische Kunstleben dadurch sowohl ein fast unbegrenztes Programm als auch einen wissenschaftlich ausgreifenden Grundzug, der zunächst wohl nur in naiver Interessenerweiterung zum Ausdruck kam, später jedoch den ganzen Begriff des Künstlerischen umgestaltet hat.

Noch weit radikaler als das Hinausgehen über die überlieferten Darstellungsstoffe war die Überwindung der überlieferten Formenanschauung. Man kann sie selbst in den ungünstigsten Fällen unverkennbar fest-

---

[1] „Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis", sagt der hl. Bernhard. Über mittelalterlichen Symbolismus vgl. Borinski a. a. O., über die eigenartige Rolle des exemplum in der mittelalterlichen Kunst J. v. Schlosser, Zur Geschichte der künstl. Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. allerhöchst. Kaiserhauses, Bd. XXIII, S. 284, und Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, S.-B. der Wiener Akad. d. Wissenschaften 1914, Bd. 1. 77, Abt. 3, S. 86.

[2] Vgl. R. v. Liliencron a. a. O. und über die Beziehungen zwischen dem Speculum des Vinzenz von Beauvais und der gleichzeitigen Kunst E. Mâle, L'art réligieux du XIII[e] s. (Paris 1902). Es ist jedoch zu betonen, daß es sich dabei nicht um unmittelbare Anleitungen gehandelt haben dürfte.

stellen, d. h. selbst dort, wo, wie z. B. bei Darstellungen des Heilandes oder der Madonna, ein von alters her übernommener, gleichsam geheiligter Typus vorlag, der in der vorangehenden Zeit jeder Änderung den größten Widerstand entgegensetzte. Während eine romanische Marien- oder Christusdarstellung, wie im ganzen Typus, so auch in der Gewandbehandlung, in den Körperformen, in der Zeichnung und Modellierung, in dem Verhältnis zwischen Form und Fläche, zwischen Licht und Schatten, deutlich als Glied einer Entwicklung erscheint, deren ununterbrochener Stammbaum sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt, verliert sich in der gotischen Kunst diese Kontinuität vollkommen, und wenn auch die traditionelle Komposition zuweilen beibehalten wurde, so waren doch die Formen und Lösungen, zu denen sie den Künstler inspirierte, neu und beruhten nicht mehr auf der Überlieferung, sondern auf einer neuen selbständigen Naturauffassung. Diese wird aber ganz unverkennbar bei Darstellungen, die mehr oder weniger von alten bildlichen Erfindungen unabhängig waren.

Mit der Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem Künstler, der Natur und dem Kunstwerk war jedoch notwendig auch eine Wandlung in den formalen Problemen, in dem Wie der Naturdarstellung, verbunden. Die entscheidenden Momente der subjektiven Wahrnehmung und Beobachtung mußten auch in der Wiedergabe der Form und aller formalen und räumlichen Zusammenhänge eine große Rolle spielen.

Nicht die zur begrifflichen Norm und Formenvollendung erhobene Naturkenntnis, sondern das einmal Beobachtete und individuell Charakteristische wurde als Naturtreue empfunden. So war es aber nicht nur gegenständlich, nicht nur dem geistigen Inhalte nach, sondern zugleich auch stilistisch bis zum letzten Linienzug eine andere, neue Naturtreue, die mit der Gotik siegte und die Antike trotz mancher scheinbaren Rückschläge für alle Zukunft unwiderruflich überwunden hat. Nicht in einzelnen formalen oder sachlichen Fortschritten und Errungenschaften, sondern in dieser fundamentalen, für alle Zukunft in der ganzen Kultursphäre des Abendlandes entscheidenden Tatsache liegt die Bedeutung des neuen gotischen Naturalismus: ähnlich wie in der griechischen Kunst der altorientalischen gegenüber, hat sich in der Gotik eine von der klassischen grundverschiedene künstlerische Naturauffassung durchgerungen. Eine neue Menschheit, aus den gewaltigsten geistigen Umwälzungen hervorgegangen, hat begonnen, von ihren neuen Gesichtspunkten und geisti-

gen Interessen aus die Natur künstlerisch neu zu erschließen. Man kann die Kunstentwicklung der Neuzeit nicht verstehen, wenn man sich dies nicht vor Augen hält.

Man könnte allerdings fragen, warum dieser neue Naturalismus, dessen Einwirkung in der ganzen Folgezeit zu beobachten ist und den wir den individuell-rezeptiven nennen könnten, in der gotischen Periode, obwohl er, soweit es sich um Naturbeobachtung handelte, von ausschlaggebender Bedeutung war, doch nicht über begrenzte Anfänge zur Entfaltung kam. Dies erklärt sich aus seinen schon früher geschilderten transzendent-idealistischen Voraussetzungen. Denn über der Welt der Sinne, über dem Leben, über der Naturwahrheit und Naturfreude in unserer Bedeutung des Wortes stand überall noch die Offenbarung, die Sphäre einer überweltlichen, religiösen Begrifflichkeit, ein Sein, das anderen als durch die Sinne erkennbaren, verstandesmäßig erfaßbaren Gesetzen folgte und nicht nach vergänglich-weltlichen Werten allein bemessen werden konnte[1]. Und dieser ewigen und makellosen Überwelt sollte sich die Kunst nähern, sollte den Beschauer zu ihr emporheben. Nicht nur durch ideelle Abstraktion wie in den vorangehenden Perioden der christlichen Kunst, wo Körper und Geist getrennte Wege gehen, sondern durch Vereinigung des geistigen Inhaltes mit einer durch ihn begrenzten und bedingten sinnlichen Wirkung der ideellen und körperlichen Schönheit, wobei sich diese jener unterordnen mußte. So sollte die Darstellung der Maria mehr sein als nur ein Abbild einer schönen Frau, einer menschlich liebreichen Mutter, sie sollte zugleich die überirdische Holdseligkeit der Gottesmutter in ihrer unsterblichen Begrifflichkeit verkörpern, und wenn die Apostel und Märtyrer als geistige Persönlichkeiten charakterisiert wurden, so lag dieser Charakteristik mit ihren naturalistischen Hilfsmitteln zugleich das Bestreben zugrunde, dem Beschauer Vertreter einer metaphysisch absoluten, ewigen, heiligen Gemeinschaft anschaulich vor Augen zu führen. Es handelte sich dabei nicht nur um lehrhafte Zwecke, auf die man einseitig hinzuweisen pflegt, nicht nur um gemalte oder gemeißelte Theologie und kirchliche Menschenerziehung, sondern nicht minder um Phantasiegebilde, in denen

[1] Nach Vinzenz von Beauvais steigt der Mensch durch die Wahrnehmung des Geschaffenen von den niederen zu den höheren Stufen der Erkenntnis, zur Erkenntnis Gottes; von der Betrachtung des Abbildes zur Erfassung des Urbildes. (Vgl. R. v. Liliencron a. a. O. S. 13.)

sich wie einst in Griechenland anthropomorphe religiöse Vorstellungen zu bildlichen Idealgestalten kondensierten. Sie erscheinen uns weniger neu als die griechischen, weil sie nicht wie diese ikonographisch neu waren, sondern zum großen Teil auf alte, vielfach auf antike Erfindungen zurückgehen. Und waren dennoch ebenso neu wie die neue Naturauffassung! Es lag ihnen ein von dem antiken grundverschiedener Begriff der Idealität zugrunde, dessen Ausgangspunkt nicht wie in der griechischen Kunst die metaphysische Projektion der sinnlichen Erfahrung war, sondern bei dem umgekehrt die generelle Bedeutsamkeit der künstlerischen Ergebnisse der letzteren nach ihrem Verhältnisse zu übersinnlichen geistigen Werten bemessen wurde. Wie wenig hat man die epochale Wichtigkeit dieser Tatsache beachtet! Die sinnliche Form in der Kunst als adäquater Ausdruck abstrakt psychischer Vorgänge, diesen untergeordnet, aus ihnen heraus idealisiert — welche Fülle von neuen Horizonten, von unendlichen neuen Möglichkeiten der künstlerischen Konzeption und Wirkung war darin enthalten! Die klassische Kunst konnte sich, indem sie körperliche und kosmische Gesetzmäßigkeit, Schönheit und Harmonie in bestimmten Phantasieschöpfungen objektivisierte, zur größten Blüte, zu einem tiefgehenden Einfluß auf das Leben entfalten, doch in ihrem sinnlichen Objektivismus lag auch eine Begrenzung, die früher oder später dem Aufstieg ein Ende bereiten mußte, und im reinen Spiritualismus der späten Antike und des frühen Mittelalters lag wiederum für die Kunst die Gefahr, zuallerletzt jede Möglichkeit des im sinnlichen Erleben, in der lebendigen Anschauung und Erfahrung wurzelnden Fortschrittes zu verlieren. Diesen beiden Grundsystemen des künstlerischen Idealismus setzt das späte Mittelalter ein drittes entgegen, indem es die objektive Tatsächlichkeit und Schönheit der materiellen Form zum gefügigen Ausdruck übermateriell geistiger Werte, des allgemeinen und individuellen Ringens um ideellen und ethischen Fortschritt der Menschheit erhoben hat.

Wie aus der grundsätzlichen Vergeistigung aller Lebenszusammenhänge der neue Naturalismus, so entstand aus derselben Quelle auch eine neue weltlich idealistische Orientierung der Kunst, ein neues Verhalten der Kunst zu den die Menschheit bewegenden Ideen und Gefühlen. Es wurde jene Entwicklung begründet, die dazu führte, daß das künstlerische Schaffen, ohne seine Beziehungen zum sinnlichen Leben zu verlieren, in der Folgezeit in höherem Maße als in älteren Kunstperioden



15. PROPHET JONAS / GEORGENCHOR IM DOM ZU BAMBERG
ZU SEITE 110

unmittelbar vom hinreißenden Pathos neuer allgemeiner Menschheitsideale bis zum stillen Bekenntnisse eines subjektiven seelischen Erlebnisses an großen geistigen Bewegungen, aus ihnen wie aus der Natur innere Wandlung und Erneuerung schöpfend, teilgenommen hat.

In der Gotik handelte es sich allerdings zunächst nur um ein Band, das zwischen künstlerischen Diesseitswerten und einer transzendenten Weltordnung, zwischen weltlicher Schönheit und christlichen Lebensidealen geknüpft wurde.

In dieser Verbindung lag aber eine weitere Quelle der Umgestaltung der altchristlichen bildlichen Grundtypen, die Ahnenreihe jener Personifikationen der vergeistigten, mit Gefühlstiefe oder bestimmten ethischen Vorzügen verknüpften Schönheit, die wie in der Kunst der Alten die Idole der körperlichen Vollkommenheit unter veränderten Voraussetzungen und neben den letzteren in der ganzen Folgezeit immer wieder auf die idealisierende Menschenschilderung einen Einfluß ausgeübt haben, in der Gotik aber gleichsam die vorbildlichen Inkunabeln eines vergeistigten Schönheitsbegriffes, der auch in der gleichzeitigen kirchlichen und weltlichen Poesie eine so große Rolle spielt, gewesen sind. Nur so ist es erklärlich, daß sie uns gegenständlich begrenzt noch in einer Zeit entgegentreten, wo von einer Befangenheit in der Naturwiedergabe sicher nicht gesprochen werden kann.

Doch es handelte sich nicht nur um neue Idealtypen. Auch sonst können wir überall die Entstehung einer neuen Auffassung der Schönheit beobachten, in der, und zwar nicht nur in ihren geistigen, sondern auch in ihren sinnlichen Elementen, der Antike gegenüber ein neuer Maßstab gewonnen wurde. Ohne daß Formen, die Kraft und Energie ausdrücken, ganz verschwunden wären, sind doch sowohl die in gleichmäßiger Harmonie einer systematischen Körperkultur gebildeten hellenistischen Gestalten, wie auch die massigen gedrungenen Menschen des römischen Machtgefühles oder die plumpen Figuren der frühmittelalterlichen Abwendung von jeder körperlichen Schönheit immer mehr durch ein Streben nach subtiler Feinheit und graziler Leichtigkeit ersetzt worden, das, so mannigfaltige Wandlungen es auch vom zwölften bis zum sechzehnten Jahrhundert erfahren hat, stets den Zusammenhang mit einer Idealität bewahrte, der seelische Vorzüge, Askese und Innerlichkeit, erhebende Empfindungen, altruistische Gesinnung und auf geistiger Gemeinschaft beruhende Lebenseinrichtungen wichtiger waren als körperliche Vollkommenheit und individuelles oder öffentliches Machtbewußtsein.

In der starken Abhängigkeit vom geistigen Inhalt lag zugleich ein Schwanken, ein wechselndes Sichnähern der Natur und Sichentfernen von der Wirklichkeit, wie es der konsequenten Weiterbildung der klassischen Kunst mit ihren objektiven Problemen unbekannt gewesen ist. Die großen Realisten des Chartrer Nordportales[1] sind kaum eine Generation jünger als die Meister, die in Moissac, Vézelay, Souillac jene „aus Haß und Zorn geborenen und wie nichts in der Welt die antike Schönlebendigkeit und den heidnischen Heroenkultus verleugnenden abstrusen Gestalten schufen, deren Körper wie Skelette unter den Gewändern klappern und die den hohläugigen Klosterinsassen zeigen, was jeder von ihnen werden möchte: eine reine, im Feuer der mystischen Ekstase ausgeglühte Seele, die am Körper nur noch haftet wie der Duft an den Aschenstäubchen des Weihrauches, die in Demut sich erniedrigt und in Sehnsucht sich aufbäumt, die am Boden liegt wie ein geknickter, vom Sturm gebrochener Halm und die zum Himmel ihren Blick aufhebt, wie eine Lilie ihren Kelch"[2]. In Bamberg folgt auf das mächtige geistige Pathos der Propheten des Georgenchores, das man als den ersten Akt einer Trilogie der gewaltigen Darstellungen der vorchristlichen Sehergestalten bezeichnen könnte, deren zweiten die Propheten und Sibyllen Giovannis in Pistoja und dritten — „große Dinge werfen ihren Schatten voraus" — die göttlichen Gestalten der Sixtina bilden, die subtile Epik einer Kunst, die jenseits aller geistigen Konflikte aus der beruhigenden Sicherheit eines freudevollen Gottesbewußtseins ihre gleichmäßig edlen Gebilde schöpft, und umgekehrt sind nicht viel mehr als eine Generation später nach den in Schmerz und Gottesergebenheit lyrisch weltentrückten Lettnerfiguren von Wechselburg und Halberstadt[3] die fast brutal lebensvollen Stifterbildnisse in Naumburg entstanden. Dieses Vorspiel einer großen Beweglichkeit des geistigen Inhaltes beruhte aber nicht nur auf dem Gegensatze von Schulen und Werkstätten, sondern entsprang nicht minder der im Vergleich zur Antike größeren und unmittelbareren Abhängigkeit des künstlerischen Schaffens von alldem, was das geistige Leben des Zeitalters bewegte, die sich aus der der christlichen Kunst in ihrem Grundcharakter eigentümlichen Bewertung aller Dinge vom Gesichtspunkte der Erfordernisse des Seelenlebens notwendig ergeben hat.

[1] Vgl. W. Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. Zeitschrift für bildende Kunst XXV, 1914, S. 193ff.
[2] A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen. II. Aufl. Straßburg 1914, S. 160.
[3] Vgl. A. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. Bd. 36, 1914. S. 137ff.

Aus denselben Quellen fließt aber auch der erstaunliche Phantasiereichtum der gotischen Kunst, jene rastlose Neuerungssucht im Ersinnen von Motiven, die nicht nur neue Natureindrücke enthalten, sondern auch der Einbildungskraft immer wieder neue Nahrung bieten. Wie grundverschieden war von der Begrenzung des klassischen Geistes, der „in den Furchen seines Dreischlitzes Ruhe finden und sich zufrieden geben konnte, diese seltsame Freude der neuen Kunst, immer wieder neue traumhafte Gebilde zu schaffen und Formen zu erfinden, welche den Vorzug hatten, nicht nur neu zu sein, sondern auch den Keim zu fortwährenden Neuerungen in sich zu tragen“[1]. Die Epoche der großen Phantasiekunst, die nach Dilthey von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zu der des siebzehnten reicht, ist tatsächlich schon früher durch die Gotik eingeleitet worden. Wie Peter Bruegels Bauernbilder, Rabelais oder Caravaggio, die unendliche Reihe der nordischen Genremaler in Bild und Schrift im gotischen Naturalismus wurzeln, so spinnen sich Fäden von der Phantasiewelt der Gotik zu Dürers Apokalypse, zu Boschens Spukgeschichten, Altdorfers Idyllen, zu Rembrandts Ghettomärchen, zu der Geisterwelt des Macbeth und des Sommernachtstraumes oder zu den Gestalten, in denen Spaniens größter Dichter das Schattenspiel der Einbildungskraft selbst im Spiegelbild einer hinreißenden Ironie zum Vorwurf seiner genialen Schöpfung erhoben hat. Nicht daß es sich nur um eine Fortsetzung der Gotik gehandelt hätte! Tiefgreifende Umwälzungen der geistigen Interessen, die an einer anderen Stelle zu erörtern wir Gelegenheit haben werden, liegen dazwischen, es war aber doch von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der neuen Kunst, daß in der gotischen Periode die ungeheuere geistige Erregung, die aus der doppelten Quelle einer absterbenden und einer entstehenden Kultur fließend, an der Pforte der mittelalterlichen Welterneuerung steht, durch die Verknüpfung mit Überresten der antikobjektiven künstlerischen Rekonstruktion der sinnlichen Welt einerseits, anderseits mit den ersten Versuchen über diese hinweg zu einem in subjektiver Wahrnehmung und Überzeugung begründeten Weltbilde zu gelangen, auf das Gebiet einer künstlerischen Natur- und Lebensdeutung geleitet wurde.

Begrenzt war dieser Frühling der Allmacht der Phantasie wie alle übrigen neuen Wege der gotischen Kunst durch die transzendenten Vor-

[1] J. Ruskin, Gotik und Renaissance. Übersetzt von J. Feis in Wege zur Kunst II, Straßburg, o. J. S. 23.

aussetzungen, aus denen er sich entwickelt hat. Damit gelangen wir aber wiederum zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung — nämlich zu jenen stilistischen Eigentümlichkeiten der gotischen Kunst, die in einer grundsätzlich idealistischen Weltanschauung verankert a priori jeder Naturnachahmung und Kunstbereicherung eine bestimmte Grenze gezogen haben.

III. DAS NEUE VERHÄLTNIS ZUR KUNST

Die innere Entwicklung der mittelalterlichen Kunst führte zu einem Zwiespalt nicht etwa des Naturalismus und Antinaturalismus, sondern des Begrifflichen und subjektiv Beobachteten. Dieser Zwiespalt beruhte auf einer Fragestellung, die auf allen geistigen Gebieten das ganze Mittelalter beschäftigte und in dem großen Universalienstreit ihren Ausdruck fand. Die Grundprobleme des Streites, der sich durch Jahrhunderte hingezogen hat und im Mittelalter eine ähnliche Rolle spielte wie die Kritik der Erfahrung in der Neuzeit, waren ein Vermächtnis des Altertums, von dem sie das Mittelalter hauptsächlich in neuplatonischer Fassung übernommen hat. Ihre Stellung zum allgemeinen geistigen Leben war jedoch in der mittelalterlichen Welt eine ganz andere als in der Antike. Durch die engste Verbindung mit den tiefsten Geheimnissen und Lehren der christlichen Weltanschauung aus dem Bereiche der um ihrer selbst willen aufgestellten theoretischen Erkenntnissysteme in den Brennpunkt des ganzen Verhältnisses der Menschen zum Dasein gerückt, konnten und mußten sie sich in weit höherem Maße als im Altertum unmittelbar in allen geistigen Beziehungen zur Umwelt geltend machen. Zum ersten Male wurde dadurch der innere Gegensatz in den Möglichkeiten der künstlerischen oder wissenschaftlichen Naturerforschung nicht nur klar erfaßt und formuliert, sondern im Unterschiede zu dem naiven Objektivismus der griechischen Kunst und wissenschaftlichen Beobachtung auch praktisch angewendet und auf diese Weise durch die Übertragung der dualistischen religiösen und philosophischen Welterklärung auf das Gebiet des Wahrnehmbaren und vernunftmäßig Begründbaren jene Duplizität der Erkenntniswege ausgebaut, aus der in erster Linie die wissenschaftlichen Fortschritte in der Folgezeit flossen, ähnlich wie die künstlerischen aus einer analogen größeren Scheidung der idealistisch generalisierenden und naturalistisch

subjektivisierenden Momente. Es ist höchst merkwürdig, wie sehr der Streit der Realisten, für die die Ideen das Realste waren — „je vollkommener etwas ist, um so mehr ist es" —, während sie dem sinnlichen Einzelding nur eine abgeschwächte und durchwegs abhängige Existenzform beigemessen haben, mit den Nominalisten, denen die Universalien nur als Bezeichnungen, als Laute und Zeichen, flatus vocis für eine Mannigfaltigkeit von Substanzen galten, während als das wahrhaft Wirkliche nur das einmalige Einzelding, das in der individuellen Erfahrung der Sinne Begründete, anzusehen sei[1], einen Kommentar zu dem bietet, was sich, wie in allen Lebensfragen, als die Verhältnisse zu einem Ausgleich mit dem Weltlichen drängten, auch in der Kunst seit dem zwölften Jahrhundert zu vollziehen begonnen hat[2]. Ist nicht Abälards bekannte Formel, durch die der Streit einen vorübergehenden Abschluß fand, wie ein Programm jener Vereinigung der überweltlichen und weltlichen Weltansicht, wie wir sie in der gotischen Kunst beobachten können? Die dialektische Lösung des großen Philosophen konnte freilich ebensowenig den tatsächlichen Gegensatz dauernd beseitigen wie der neue „Stil", und in dem Maße, als durch die einmal auch nur teilweise geöffnete Pforte die Massen der in subjektiver Beobachtung, Erfahrung und Überzeugung begründeten Erkenntnisse in das europäische Geistesleben hineinzuströmen begonnen haben, mußte die Gabelung der beiden Wege, der Widerspruch zwischen dem gotischen Idealismus und Naturalismus von Generation zu Generation schärfer und dringender zutage treten.

Die gotische Kunst spaltet sich von ihrem Anfang an, weniger äußerlich als innerlich, ähnlich wie sich einzelne Wissenschaften von ihrer gemeinsamen metaphysischen Grundlage allmählich losgelöst haben, in zwei Richtungen: in eine gotisch idealistische und eine gotisch naturalistische, die sich hundertfach durchdringen, bei einer genaueren Beobachtung aber doch stets nicht schwer auseinandergehalten werden können. Neben Darstellungen, die mit der neuen Naturauffassung und

---

[1] Vgl. J. H. Loewe, Der Kampf zwischen dem Realismus und Nominalismus im Mittelalter. Abh. d. kgl. böhm. Gesellschaft der Wissenschaften Folge VI, Bd. 8, S. 44ff.

[2] M. de Wulfs beachtenswerte Meinung, daß von einem konsequenten Nominalismus in voller Bedeutung des Wortes nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert gesprochen werden kann, da alle älteren nominalistischen Theorien nur als Vorstufen und nominalistische Strömungen innerhalb des allgemeinen Realismus aufzufassen sind, deckt sich mit dem, was auch in der Kunst beobachtet werden kann. Vgl. M. de Wulf im Arch. für Gesch. der Philos. Bd. II, S. 427ff. und desselben Autors Geschichte der mittelalterlichen Philosophie, 4. franz. Ausg., Löwen 1912, S. 208.

Beobachtung den metaphysischen Grundzug der mittelalterlichen Kunst und die durch ihn bedingte Formenauswahl verknüpfen, finden wir solche, die jenseits jeder Idealisierungsabsicht nur die einmalige Wirklichkeit darstellen. Die geschilderte Erweiterung der Darstellungsstoffe schreitet nach dieser Richtung weiter. Neben neuen epischen Zyklen kommen immer häufiger, besonders dort wo künstlerische Phantasie alle Nebenrücksichten fallen lassen konnte, Schilderungen vor, bei denen die Wiedergabe des einfachen, beobachteten Sachverhaltes aus der Natur und aus der Umgebung des Künstlers, ein Stück Leben alle supranaturalen, teleologischen Interessen verdrängte. Das Heroische in jeder Beziehung des Wortes weicht einem gegenständlichen Realismus, das nur Genremäßige gewinnt an Bedeutung, und selbst die biblischen Berichte — selbstverständlich auch die historischen Erzählungen der klassischen und nationalen Dichtung — werden ganz und gar in die Gegenwart übertragen und auf diese Weise ihres historischen Charakters zugunsten einer naturalistisch-anschaulichen Darstellung entkleidet.

Dasselbe können wir aber auch bei formalen Lösungen beobachten. Es fehlen bereits im dreizehnten Jahrhundert nicht Kunstwerke, die an den weitgehendsten Naturalismus der folgenden Perioden erinnern und offensichtlich nur von dem Bestreben ausgehen, das Einmalige, Porträthafte, die Wirklichkeit bis zu ihrer letzten Spielart künstlerisch festzuhalten.

So entwickelte sich aber aus der naturalistischen Komponente der gotischen Kunst, die nicht das Gemeinsame und Bleibende, das Normative der Erscheinung, sondern das individuell Verschiedene suchte, folgerichtig bereits in der gotischen Kunst, zum mindesten im Prinzip jene extrem individualisierende Naturtreue, jener künstlerische Pantheismus, der, mag er jeweilig eine größere oder geringere Bedeutung besessen haben, zweifellos zu den auffallendsten Merkmalen der neuzeitigen Kunstenwicklung gezählt werden muß. Vielleicht auch zu den schwierigsten Problemen ihrer historischen Erklärung. Er war allen vorangehenden Perioden der Kunst unbekannt, denn der „trockene Naturalismus" der augusteischen Kunst, auf den man sich etwa berufen könnte, war zwar scheinbar von ähnlichen Bestrebungen erfüllt, tatsächlich aber nur eine relative Erweiterung der gegenständlichen Aufgaben auf Grund der alten normativen Bestrebungen der klassischen Kunst, wogegen in der geschilderten Strömung in der Gotik

das Streben nach Überwindung jeder Norm als ausschlaggebend betrachtet werden muß.

Wie konnte aber dieser extreme, für die Zukunft der Kunst so schicksalsschwere empirische Antiidealismus, wenn das Wort gestattet ist, für den der subjektive Wirklichkeitsbefund maßgebend war, im Rahmen einer ihrem Wesen nach idealistischen Kunst entstehen? Die Erklärung liegt zweifellos gerade in dem besonderen Charakter des gotischen Idealismus, der zwar der Naturbeobachtung die Tore geöffnet hat, ohne daß jedoch — zum mindesten am Anfang — die Natur, die Realität wie im Altertum das Maß aller Dinge, die einzige Quelle der höheren geistigen und künstlerischen Gesetzmäßigkeit gebildet hätte. Diese wurde jenseits der vergänglichen Natur gesucht, in suprarationellen Beziehungen, denen gegenüber die Erscheinungen der sichtbaren Welt nur subordinierte Momente waren, die nicht das Bleibende, Ewige, Normative, sondern im Gegenteil das Einmalige, Vergängliche, unendlich Mannigfaltige verkörperten, Tatsachen, welche an sich bedeutungslos, doch ad maiorem Dei gloriam, als testimonia und Exemplifikationen des Übernatürlichen durch das Sinnliche, der Gottesschau in dem geringsten seiner Werke, in dem großen idealen System der spätmittelalterlichen geistigen Kultur eine individuelle Daseinsberechtigung gefunden haben[1]. So führte der transzendente Idealismus des Mittelalters in seiner neuen Verbindung mit weltlichen Werten zum extremen Naturalismus, wie umgekehrt später in der Renaissance und Neuzeit aus diesem Naturalismus sich ein neuer mit teilweiser Rückkehr zur Antike verbundener anthropologischer und kosmischer Idealismus entwickelt hat.

„Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los" —. Nachdem in jener Weise im Mittelalter die Brücke zum, wenn auch am Anfang bedingten, Selbstwert der irdischen Dinge gefunden wurde, konnte es nicht ausbleiben, daß sich auf verschiedenen Wegen, vor allem aber durch die innere Dialektik der damit verbundenen Beobachtungen und Erfahrungen, die in diesen wurzelnde Weltansicht von ihren ursprünglichen metaphysischen Voraussetzungen immer weiter entfernte. Wir können diesen nicht äußeren, sondern inneren Säkularisationsprozeß seit der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts überall beobachten. Die im Christentum latenten stoischen Elemente haben, und mit ihnen der Na-

[1] „Gott freut sich schlechthin aller Dinge," sagt Thomas von Aquino, „weil jedes mit seinem Wesen in tatsächlicher Übereinstimmung steht".

turrechtsglaube, durch die — trotz aller Versöhnungsversuche — vorläufig zum mindesten zu der theoretisch oft betonten Zweiteilung der Wahrheit und Erkenntnis drängenden Geistesrichtung einen neuen Sinn und eine neue Bedeutung erhalten. Die Lehre des hl. Thomas, daß im Verstand auch das Gute enthalten sei, dieser alte sokratische Gedanke mußte in seiner neuen Anwendung ebenfalls zu einer gewissen Lockerung des Intellektualismus von den allgemeinen transzendenten Bedingtheiten führen. Vor allem war es aber der aristotelische Begriff der natürlichen organischen Entwicklung, der auf dem Umweg über die arabische und jüdische Literatur in das abendländische Geistesleben wieder eingeführt, so sehr er auch im Thomismus der kirchlichen Einheitskultur assimiliert wurde, unendlich viel dazu beigetragen hat, dem menschlichen Wissen und Forschen einen esoterischen, von der Offenbarung unabhängigen Inhalt zu verleihen[1].

Es liegt in allen diesen und vielen anderen ähnlichen Erscheinungen weit mehr als die „Geschichte der religiösen Aufklärung im Mittelalter", die das vorige Jahrhundert in ihnen suchte: sie bedeuten in der Entwicklung des menschlichen Geistes die Anfänge eines neuen Stadiums, dessen Eigenart wir dahin zusammenfassen können, daß das auf Beobachtung und rationeller Beweisbarkeit beruhende Wissen ein selbständiges Gebiet der geistigen Betätigung wurde, auf dem es Selbstzweck war und seinen eigenen Gesetzen folgte. Es handelt sich nicht um die Wiederbelebung der klassischen metaphysischen Vernunftswissenschaft, sondern was aus der mittelalterlichen Weltanschauung, für die die metaphysischen Wahrheiten wirklich oder pro foro externo außer Spiel waren, entstanden ist, was die Denker der Schule von Chartres und Duns Scotus, die Averroisten und Roger Bacon zunächst gleichsam im Winkel des großen mittelalterlichen geistigen Weltgebäudes begründet haben, war etwas durchaus Neues: die durch die sonderbaren Komplikationen des mittelalterlichen Spiritualismus bedingte Lehre von doppelter Wahrheit, ein Widerspiel des zwiespältigen Verhältnisses zur Natur, war die Wiege der neuen autonomen, von jeder aprioristischen Welterklärung unabhängigen Wissenschaft.

Unterstützt wurde diese Entwicklung durch arabische Einflüsse, denen ich allerdings im Gegensatze zu der geläufigen Meinung nur eine

[1] Vgl. M. de Wulf a. a. O. S. 323.

sekundäre Rolle beimessen möchte. Der Ausgleich mit dem philosophisch begrifflichen Denken, der dem abendländischen Christentum eigentümlich war, hat im Islam nie in dem Grade wie im Christentum stattgefunden, so daß die religiöse Spekulation ihren ursprünglichen prophetischen Charakter behielt und das klassische Vermächtnis, welches gewiß nicht geringer war als in der abendländischen Kultur, ein vom religiösen Denken und Fühlen getrenntes Sonderleben führte. Es ist bezeichnend, worauf schon von Windelband hingewiesen wurde[1], daß nicht Kleriker, sondern Ärzte die Träger der arabischen Wissenschaft im Mittelalter waren, die zwar an sachlichen Kenntnissen viel mehr antikes Material überlieferte als ihre Schwester im Abendlande, in der Auffassung der wissenschaftlichen Aufgaben sich jedoch ähnlich wie die arabische Kunst immer weiter von ihrer klassischen Basis entfernte. Während sich die griechische Auffassung der Wissenschaft als einer anthropologischen Naturphilosophie, die die Welt der Sinne in metaphysischen Systemen zu erklären versuchte, im antiken Christentum mit der aus dem Osten kommenden reinen Religiosität verbunden und auf diese Weise eine neue Bedeutung für die weitere geistige Entwicklung der Menschheit gewonnen hat, spielte bei den semitischen Völkern des Mittelalters diese Auffassung nur eine geringe Rolle und mußte einer mystischen und kabbalistischen Deutung der Lebenszusammenhänge gegenüber immer mehr zurücktreten. Dagegen bewahrten aber die Araber und Juden nebst Überresten des aristotelischen erkenntnistheoretischen Positivismus, der im Abendlande durch den frühmittelalterlichen ethischen und transzendenten Idealismus fast ganz zurückgedrängt wurde, unmittelbarer und vollständiger als die Klöster des Abendlandes das gelehrte Material, die realen wissenschaftlichen Kenntnisse des Altertums und vermehrten sie auf dem Wege der praktisch angewendeten Naturforschung noch weiter. Diese Schätze gingen nun seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts auch in den Besitz der christlichen Völker über. Das wäre sicher nicht ohne die geschilderte Entwicklung möglich gewesen, die die Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten, wie auch die irdische Geschichte der Menschheit zu einem von den Offenbarungsproblemen relativ unabhängigen Wissensgebiete erhoben hat; immerhin war es aber nicht unwichtig, daß eine Fülle von neuem Wissensstoff auf diesem Wege ins Abendland gelangte.

[1] Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, VI. Aufl. S. 258.

Seine Bedeutung hat sich dort allerdings bald verändert. Während im Osten die naturwissenschaftlichen, astronomischen, chemischen, medizinischen, mathematischen Studien eine Reihe von mehr oder weniger zusammenhanglosen Kenntnissen darstellen und daher in ihrer Entwicklung höchst beschränkt und auf den Zufall angewiesen waren, konnten sie im Abendlande, wo man die subjektive Erfahrung in das ganze System der Welterklärung einbezogen und im Zusammenhange mit dem ganzen Intellektualismus der nachthomistischen Zeit nicht nur in einen selbständigen Mittelpunkt geistiger Arbeit, sondern zugleich in eine einheitliche bewußte Vernunftwissenschaft in einer neuen Bedeutung des Wortes verwandelt hat, viel einheitlicher und folgerichtiger weiterentwickelt werden. Da die Theologie der neuen wissenschaftlichen Erkenntnis nicht folgen konnte und der Gegensatz doch nicht als für einen von den beiden Wegen zur Wahrheit und geistigen Erhebung entscheidend empfunden wurde, so wurde eine Trennung der Gesichtspunkte geschaffen — theoretisch zuerst wohl von Duns Scotus, praktisch von Roger Bacon[1], wobei der neu auflebende Nominalismus in der Folgezeit naturgemäß dabei enden mußte, die Natur als das einzige Objekt der Wissenschaft zu betrachten. So findet man die kühnsten, im schroffsten Gegensatz zu kirchlichen Lehren stehenden Fragen und Erkenntnisse secundum rationem, bei denen man das religiöse Gewissen mit dem Vorbehalte beruhigte, daß sie secundum fidem natürlich als belanglos angesehen werden müssen[2].

Ich verweilte länger bei der Entstehung dieser neuen dualistischen Scheidung der Menschen- und Naturerforschung vom Gottesbewußtsein, weil sie dem entspricht, was wir in der gleichzeitigen Kunst beobachten können, wo sich unmittelbare und voraussetzungslose Naturbeobachtung einerseits, anderseits aber ein über alles Irdische hinausgehender Idealstil entgegenstehen.

Und die eine Gleichung blieb auch in der Folgezeit immer bestehen: die Bedeutung des der nominalistischen Auffassung der Gotik im Grundprinzip entsprechenden deskriptiven Naturalismus für die allgemeine Lage der Kunst wächst oder sinkt mit der Bedeutung der positiven Wissenschaften für das allgemeine europäische Geistesleben. Mit dem

---

[1] „Sine experientia nihil potest sufficienter sciri", lautet sein berühmter Ausspruch der noch durch die Worte: non certificat neque removet dubitationem, ut quiescat animus in intuitu veritatis (Opus Majus p. 6, c. 1) zu ergänzen ist. Für die Erkenntnis der übersinnlichen Dinge läßt er noch eine innere Erfahrung (illuminatio interior) gelten. Vgl. Wulf a. a. O. S. 332.

[2] Vgl. M. Maywald, Die Lehre von der zweifachen Wahrheit. Berlin 1871.

Siege der letzteren im vorigen Jahrhundert erreichte sie scheinbar ihren Höhepunkt.

Und doch dürfte dieser Sachverhalt kaum ausreichen, die große Wandlung zu erklären, die sich etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in der Bedeutung der Naturwahrheit für den Gesamtinhalt des künstlerischen Schaffens zu vollziehen begonnen hat und die in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eine vollständige Verschiebung des Verhältnisses der beiden Grundrichtungen der gotischen Kunst zur Folge hatte. Bei allen Residuen der mittelalterlichen Auffassung, auf die sehr feinsinnig von Heidrich hingewiesen wurde[1], tritt uns doch z. B. in den Bildnissen des Jan van Eyck unerwartet und gewaltig eine vollständige Umwertung der Daseinswerte entgegen, und nur historische Voreingenommenheit könnte daran zweifeln, daß gleichzeitig auch in Italien, in den Gemälden Masaccios, in den Statuen Donatellos nicht nur von einer Fortsetzung der mittelalterlichen Entwicklungslinien gesprochen werden kann.

Wir werden in einer späteren Untersuchung zu erläutern haben, worum es sich dabei bei den Italienern gehandelt hat, doch das eine kann gleich hervorgehoben werden, daß sowohl im Norden als auch in Italien das Wesentlichste in der Wandlung die weitgehendste Verselbständigung der Kunst jeder übernatürlichen Gesetzmäßigkeit gegenüber gewesen ist. Die stilistischen Voraussetzungen dieser Wandlung, die noch näher zu erläutern sein wird, waren, wie ich in einem anderen Zusammenhange darzustellen versuchte, im gotischen Naturalismus enthalten, doch eine andere Frage geht dahin, wie die naturalistische Richtung dem mittelalterlichen, künstlerischen Dualismus gegenüber ein vollständiges Übergewicht erlangen konnte. Denn wenn auch neben der allgemeinen Zunahme der Naturbeobachtung der eigenartige Wirklichkeitssinn, der zu den wichtigsten Entwicklungsfaktoren in der Kunst der Neuzeit gezählt werden muß, bereits als eine Sonderströmung in der Gotik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts vorhanden war, so besaß er doch im Gesamtbilde des künstlerischen Schaffens bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts nur eine akzessorische Bedeutung, ähnlich wie die gleichzeitigen neuen wissenschaftlichen Bestrebungen für die ganze Lebensanschauung, und in der historischen Besonderheit des Bundes der beiden Grund-

[1] Altdeutsche Malerei, Jena 1909. Einleitung.

richtungen der gotischen Kunst schien auch ihre Unlösbarkeit enthalten zu sein. War doch die neue Naturauffassung durch die mittelalterliche Idealität bedingt, und das Band wäre auch kaum so bald gelockert worden — auf anderen Gebieten des Kulturlebens können wir seine Einwirkung weit über das Mittelalter hinaus beobachten —, wenn sich zu den früher dargelegten Ursachen nicht auch noch ein neuer Begriff des Kunstwerkes gesellt hätte, der zwar zunächst nicht ganz jenseits aller mittelalterlichen Gebundenheiten stand, aber doch ihnen gegenüber etwas Neues und Selbständiges bedeutet.

Er ist im Süden entstanden.

Vielleicht wird uns deutlicher, worum es sich handelte, wenn wir die Parallelentwicklung in der Literatur zum Vergleiche heranziehen. Wie die Kunst, so war auch die Literatur im Mittelalter durchaus an eine feste transzendente Ordnung, an das metaphysische Reich übersinnlicher Substanzen gebunden[1]. Es bestanden in der Poesie, in der Geschichte keine Beziehungen zur sinnlichen Welt, zum menschlichen Leben und Erleben, die nicht irgendwie in dem übernatürlich-spiritualistischen Idealismus der mittelalterlich-christlichen Weltanschauung ihren Ursprung und ihre Grenze hatten, jenseits deren es keine poetische oder historische Bedeutsamkeit gegeben hat. Nicht vom sinnlichen Leben und dem in ihm begründeten Empfinden, nicht von den Kausalverbindungen des materiellen Geschehens schreitet der Geist zu einem höheren poetischen und geschichtlichen Bewußtsein, sondern umgekehrt: der Glaube an die Allmacht und den Alleinwert übersinnlicher geistiger Gewalten war der Ausgangspunkt des poetischen Schaffens und der historischen Betrachtung, der neuen dichterischen, geschichtlichen Entdekkung der Welt und der Geschichte der Menschheit. Überall, wo man im Mittelalter über das annalistische Rohmaterial in seiner lokalen, zeitlichen und sozialen Begrenzung hinausging[2], suchte man in den Legenden, in den Epen und in universellen historischen Darstellungen die Ereignisse in ein System übermaterieller Gesichtspunkte einzuordnen. In einem anderen Sinne noch, als es von Bédier dargelegt wurde, sind die chansons de geste aus dem religiösen Spiritualismus des Mittelalters

[1] Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 3. Aufl., Leipzig 1910, S. 4.

[2] Die auf jede pragmatische Verbindung verzichtende annalistische Reihung der Tatsachen ist wohl das gegebene Korrelat zur legendaren und übernatürlichen Erklärung der Tatsachen, ähnlich wie die rohe Blockform zum spirituellen System der figuralen und architektonischen Komposition.

abzuleiten[1], ähnlich wie ihr kirchliches Widerspiel, die großen legendaren Dichtungen und die Weltgeschichten, der reinste Ausdruck der historischen Auffassung des Mittelalters, die einen so großen Fortschritt in der Richtung einer ideell einheitlichen Geschichte der Menschheit bedeuten! Weit näher als alles, was man an literarischen Vorstufen der Göttlichen Komödie anzuführen pflegt, stehen der größten Dichtung des Mittelalters in der künstlerischen Auffassung und im geistigen Aufbau die steinernen Epopöen der gotischen Kathedralen, in denen alles, was der damaligen Menschheit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bedeutsam war, in den Rahmen einer die Welt des Sinnlichen siegreich überwindenden, auf Beziehungen zum Überweltlichen aufgebauten geistigen Einheit, von dieser den tiefsten künstlerischen Sinn empfangend, eingefügt wurde. Doch auch in den wichtigsten Quellen des profanen Inhaltes des neuen süßen Stiles waltet ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis, da, wie kürzlich von Wechsler überzeugend nachgewiesen wurde, der Begriff der Minne, der ihm zugrunde lag, als eine Übertragung des spirituellen Verhältnisses zwischen Gott und Mensch auf Frauenverehrung aufgefaßt werden muß[2], wodurch zum ersten Male die Erotik als eine rein geistige, vom Sinnlichen losgelöste Gewalt in die geistige Entwicklung der Menschheit eingeführt wurde. Es entspricht diesem Ursprung, wenn Amor bei Dante in Engelsgestalt mit weißen wallenden Gewändern erscheint[3].

So war aber wie in der Kunst so auch in der Literatur das neue Verhältnis zur Welt durch den spirituellen und transzendenten Idealismus der mittelalterlichen religiösen Welterklärung gebunden, wobei aber abermals analog wie in der Kunst durch die Übertragung auf nur irdisch begrenzte Gebiete der poetischen Phantasie und des Gefühlslebens eine gewisse bedingte Verselbständigung der in diesseitigen Lebenswerten beschlossenen poetischen und geschichtlichen Stoffe und Probleme erfolgte. Unter diesen allgemeinen europäischen Verhältnissen setzt nun in Italien eine Sonderentwicklung sowohl in der Literatur als auch in der Kunst ein.

---

[1] J. Bédier, Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste Bd. IV, Paris 1913. Zu vgl. auch S. Singer, Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos. Tübingen 1910.

[2] Wechsler, Das kulturgeschichtl. Problem des Minnesanges. Halle 1909. Zu vgl. auch Heinzel, Über den Stil der altgermanischen Poesie. Straßburg 1875.

[3] F. Wickhoff, Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1890, Bd. 11, S. 41.

Um sie zu verstehen, müssen wir uns ihre territorialen Voraussetzungen wie auch den Zeitpunkt ihres Einsetzens vergegenwärtigen. Obwohl Italien den größten Organisator, den größten Denker und den größten Dichter des mittelalterlichen Ausgleichs zwischen dem natürlichen und göttlichen Gesetz hervorbrachte, so gewannen doch die darin enthaltenen Ideale und die damit verbundene Vereinheitlichung der geistigen (und materiellen) Kultur dort einen weniger allgemeinen und entscheidenden Einfluß als nördlich der Alpen. An der Entwicklung der mittelalterlichen Theologie[1] und Erkenntnislehre und der damit verknüpften Auffassung der ethischen und öffentlichen Pflichten nahm Italien ebenso einen nur geringen oder mittelbaren Anteil, wie an der Schöpfung der neuen anti-antiken gotischen Kunst, weshalb vom Gesichtspunkte dieser und im Zeitalter ihres gewaltigen Werdens vom elften bis zum vierzehnten Jahrhundert die italienische Kunst im allgemeinen als verkümmert und rückständig angesehen werden kann. Dafür bewahrten aber die Italiener, ähnlich wie die semitischen Völker, viel vom sachlichen Wissen des Altertums, starke Überreste einer, von den im Norden alles durchdringenden metaphysischen Idealen unabhängigen formalen Kultur, deren Einfluß wir in dem wenn auch sehr kümmerlichen Fortleben einer profanen Bildung, der die letzte direkte Ausstrahlung des vom Christentum unberührten spätantiken rhetorischen Bildungsideals zugrunde lag, in der Bedeutung der alten Rechtsbegriffe und in der Bevorzugung der Rechtsstudien überhaupt, in dem wirtschaftlich nüchternen praktischen Sinn, der so weit entfernt war von dem inneren Überschwang des mittelalterlichen Menschen im Norden, und nicht zuletzt in der italienischen Kunst beobachten können, die in einem anderen Lichte erscheint, wenn man sie nicht nach dem Maßstabe der nordischen Gotik beurteilt, sondern nach ihrem eigenen zu messen versucht. All dies erlangte aber ähnlich wie die Residuen des klassischen Wissens einen neuen Sinn und Wert, als sich durch den dargelegten Prozeß in der Weltanschauung des späteren Mittelalters die Wege der auf Offenbarung und auf Vernunft und Anschauung beruhenden Erkenntnis zu trennen begonnen haben.

Es ergaben sich daraus Konsequenzen für die Stellung zur Kunst, deren sich der größte Denker des mittelalterlichen geistigen Dualismus merk-

[1] K. Voßler, Die Göttliche Komödie II. 1, S. 47, sagt: Die großen italienischen Theologen . . . gehören mehr durch ihre Geburt als durch Studien, Wirksamkeit und Werke dem italienischen Volke an.

würdigerweise bereits bewußt war, bevor sie auf die Entwicklung der Kunst einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben.

In der genialsten Weise hat nämlich Thomas von Aquino eine scharfe begriffliche Grenze zwischen dem Inhalte des religiös moralischen und künstlerischen Strebens gezogen, indem er ausgeführt hat, daß zwar das ethisch Gute und künstlerisch Schöne als identisch in subjecto oder in ihrem konkreten Inhalte zu betrachten sind, dabei jedoch begrifflich — in ratione — ihrem Zwecke und ihrer Wirkung nach verschieden sind, da das Gute als recta ratio agibilium, als tugendhaftes Leben und Handeln zu deuten sei und auf die höchste und letzte Bestimmung der Menschen Bezug habe, die Kunst dagegen als recta ratio factibilium, als Gestaltungsgesetz und das Schöne als in formalen Momenten (in ratione formali) begründet angesehen werden müsse[1].

In dieser Unterscheidung, die zwar bis zu einem gewissen Grade an Aristoteles anknüpft, zugleich aber der ganzen neuen Lage der Dinge nach, wie sie sich im christlichen Geistesleben entwickelt haben, weit über ihn hinausgeht, war ein Programm enthalten, welches in seiner fortschreitenden Durchführung zu einer vollständigen Trennung der religiösen und künstlerischen Weltansicht führen mußte, und zugleich ein Programm, für dessen Aufgaben die italienischen Erben der antiken Tradition aus oben angeführten Gründen besonders geeignet waren.

So wurde aber durch die allgemeine Entwicklung des europäischen Geisteslebens im Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts eine Situation herbeigeführt, die es ermöglichte, daß die italienische Literatur und Kunst gerade auf Grund der Superstitionen, die bis dahin ihre Rückständigkeit bewirkt hatten, eine selbständige Bedeutung und intensive Weiterbildung, wie auch bald eine große Einwirkung auf die ganze abendländische Kunst erreichen konnte.

Wir wollen uns nicht bei den Anfängen dieser Wandlung in der literarischen Produktion aufhalten und uns gleich ihrem ersten großen Ergebnis zuwenden. In den Gedichten und prosaischen Werken patris poeseos Petrarca tritt uns die künstlerische Form, die im früheren Mittelalter der allgemein geistigen oder konkret gegenständlichen Bedeutsamkeit gegenüber, deren Korrelat sie war, keine selbständige Aufgabe und Wichtigkeit hatte und deshalb stets mehr oder weniger typisch war, zunächst wohl in einer recht äußerlichen, aber dessenungeachtet

[1] Die entsprechenden Stellen sind bei Pellizzari a. a. O. S. 308ff. zusammengestellt. Zu vgl. M. de Wulf, Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin. Löwen 1896.

entschiedenen Weise als der eigentliche Zweck und Sinn der künstlerischen Schöpfung entgegen. Zu den zwei Welten, die das menschliche Wollen, Fühlen und Denken im Mittelalter beherrschten, zu der Welt des begrenzten Diesseits und des ewigen Jenseits, gesellte sich eine dritte, die der künstlerischen Konzeption, welche ihren eigenen Gesetzen folgte, ihre Aufgaben, Ziele und Maßstäbe in sich selbst fand und die, während im Mittelalter dem dichterischen Berufe Kleriker oder Bänkelsänger obgelegen sind, nunmehr den Dichter zum Vates und Autor erhoben und ihm einen Adel verliehen hat, der nicht geringer war als jener, den der Staat oder die Kirche bieten konnten[1].

Auch in der Kunst hat sich diese Wandlung vollzogen.

Schon früher — man kann bis auf das zwölfte Jahrhundert zurückgehen — gewann in der italienischen Kunst die architektonische, plastische und wohl auch malerische Form ein gewisses Eigenleben, das auf künstlerisch autonomen Interessen beruhte[2]; völlig ausgebildet und klar tritt uns diese dritte geistige Weltmacht des späten Mittelalters, die des autonomen Kunstwerkes, in Giottos Gemälden entgegen. Die Aufgabe, die ihnen zugrunde lag, das Leben Christi, Mariä und der Heiligen zu erzählen, war zwar alt, beinahe so alt wie das Christentum selbst, die Art und Weise aber, wie sich Giotto dieser Aufgabe entledigte, war sowohl vom mittelalterlich naturalistischen als auch vom mittelalterlich idealistischen Gesichtspunkte neu und grundverschieden von allem, was an ähnlichen Darstellungen die vorangehende Kunst geschaffen hat. Der Fortschritt in der Naturbeobachtung war dabei, so groß er auch war, wie Rintelen mit Recht in seinem schönen Giottobuche betonte, bei weitem nicht das Wichtigste[3]. Die heiligen Geschichten, die Giotto so wunderbar neu erzählte, erscheinen in seinen Werken nicht als realistische Lebensschilderungen, sondern in einen heroischen Idealstil übertragen, der vielfach mit Bewußtsein von erschöpfender Naturtreue abgewichen ist.

---

[1] Borinski a. a. O. S. 106. Über die neue Stellung der Künstler zu vgl. A. Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie I, S. 64ff.

[2] Zu vgl. das Werk K. M. Swobodas über das Florentiner Baptisterium, Berlin 1918. Auch die umfangreiche Literatur über die antikisierende süditalienische Skulptur des 13. Jahrhunderts und über Niccolò Pisano kommt hier in Betracht. Wichtiges Material zur Geschichte einer neuen italienischen Auffassung der malerischen Probleme findet man in Wilperts großer Publikation der römischen Mosaiken und Malereien (Freiburg i. B. 1916), neue Beobachtungen bei Rintelen, Giotto S. 68.

[3] Rintelen a. a. O. passim.

Dieser Idealstil war aber nicht der Ausfluß einer irrationellen Übernatürlichkeit wie in der Gotik, sondern eine künstlerische Paraphrase und Verklärung, Monumentalisierung der sinnlichen Wirklichkeit, wie sie in der antiken Kunst angestrebt wurde. Und doch auch grundverschieden von der klassischen Auffassung. In der Antike entwickelten sich die bildlichen Vorstellungen und die formalen Errungenschaften der Kunst in einer unlösbaren Verbindung mit dem Mythos, der die personifizierte und heroisierte Natur war, so daß die Weiterbildung der Kunst zugleich die Weiterbildung ihres künstlerisch objektivisierten religiösen Inhaltes und der in ihm enthaltenen Naturauffassung gewesen ist. Mit dem Übergewicht des geistigen Inhalts und der vollständigen Unterordnung der formalen Lösungen in der christlichen Kunst veränderte sich dieses Verhältnis, und eine weitere Veränderung erfolgte nun in Italien, wo sich die Kunst in ihren formalen Aufgaben sowohl der Natur als auch der Religion gegenüber als ein selbständiges Drittes, als eine Welt für sich, in der die Phantasie ihre eigenen Werte schafft, zu konstituieren begann[1]. Wie die Wissenschaft, so wurde auch die Kunst nicht nur der Ausdruck, sondern auch eine selbständige, von metaphysischen Voraussetzungen unabhängige Quelle der Weltanschauung.

Zu den Ursachen der herrschenden Unsicherheit und Verwirrung in der Beurteilung der Kunstwerke aus älteren Perioden, die unter anderen allgemeinen geschichtlichen Voraussetzungen entstanden sind als die Schöpfungen der Kunst der Gegenwart, gehört der Glaube an bleibende Grundbegriffe der Kunst, der auf der Annahme beruht, daß bei allen Wandlungen der künstlerischen Ziele und des künstlerischen Könnens doch der Begriff eines Kunstwerkes als etwas im Prinzip Bleibendes und Unwandelbares angesehen werden kann. Nichts ist jedoch falscher und unhistorischer als eine solche Annahme, denn der Begriff des Kunstwerkes und des Künstlerischen hat im Laufe der historischen Entwicklung, und zwar bis auf die Grundlinien, die mannigfaltigsten Wandlungen erfahren und war stets ein zeitlich und kulturell begrenztes und variables Ergebnis der allgemeinen Evolution der Menschheit. Was man unter Kunst verstand, was man in ihr suchte und von ihr begehrte, war in der altorientalischen, in der klassischen, in der mittelalterlichen

[1] Den ersten Ansatz einer theoretischen Erklärung dieser Unterscheidung, deren Wurzeln, wie oben ausgeführt wurde, in der Philosophie des hl. Thomas zu suchen sind, findet man beim hl. Bonaventura. (In Lib. III, Sentent., distin. 23, dub. 4.)

und in der neuzeitigen europäischen Geisteswelt, ganz abgesehen von anderen Kulturkreisen, so verschieden wie etwa die Auffassung der Religion, Moral, Geschichte oder der Wissenschaften, und nur auf Grund einer klaren Erkenntnis der durch diesen Sachverhalt bedingten geschichtlichen Besonderheiten der „Grundbegriffe“ in verschiedenen Zeiten und Gebieten kann über nebelhafte Vorstellungen von einer Kunst an sich hinaus der Weg zum historischen Verständnisse der künstlerischen Phänomene vergangener Perioden gefunden werden. Die autonome Stellung der Kunst im Rahmen der das menschliche Dasein beherrschenden Gewalten erscheint uns heute so selbstverständlich, daß wir in der Regel die relativ späte Entstehung dieser Stellung vergessen, die nach längerer Vorbereitung erst in der italienischen Kunst um die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts zur vollen Ausbildung gelangte. Jedes der Gemälde Giottos ist eine Welt für sich, in der das Walten überweltlicher Mächte nur in den geschilderten Vorgängen zum Ausdruck kommt, die aber in der künstlerischen Rekonstruktion dieser Vorgänge ihren eigenen Gesetzen folgt, durch welche die künstlerische Bedeutung der Figuren, ihre Erfindung, Anordnung, räumliche Stellung und Verbindung bestimmt wird. Dabei wird diese von metaphysischen Beziehungen unabhängige künstlerische Gesetzmäßigkeit nicht wie in der Antike als eine in den Objekten, in ihrer materiellen Schönheit und Kausalität allein begründete angesehen, sondern zugleich dem subjektiven künstlerischen Ermessen, dem individuellen künstlerischen Schöpfungsakte in der durch künstlerische Erfordernisse bestimmten Paraphrase der materiellen Gegebenheit in weit höherem Maße als je früher anheimgestellt. Der grundsätzliche Subjektivismus der christlichen Kunst wurde nun mit anderen Worten auch auf die autonomen künstlerischen Probleme übertragen. Wie bis dahin im Spiegel des subjektiven Offenbarungsglaubens und der subjektiven Beobachtung, so wurde von da an auch im Spiegel der subjektiven, auf sich selbst beruhenden Einbildungskraft das Reich der künstlerischen Werte neu aufgebaut und der Wirklichkeit und überweltlichen Bedeutsamkeit entgegengesetzt, wodurch die künstlerische Persönlichkeit wie in der Literatur auch in der Kunst eine neue Bedeutung gewonnen hat.

In dem neuen Begriff des Künstlerischen war aber notwendig auch ein neuer Begriff sowohl der künstlerischen Wahrheit und Verlebendigung als auch der — von da an spezifisch künstleri-

schen — Idealität enthalten. Beides hing unvergleichlich enger zusammen als das Ideale und das Natürliche in der vorangehenden gotischen Kunst.

Wohl waren die Fortschritte der giottesken Kunst auch in der Richtung der auf Beobachtung der individuellen Form der Einzelobjekte beruhenden gotischen Naturtreue beträchtlich und mannigfaltig, doch wichtiger war die neue innere Einheit der Darstellung, der sich jene unterordnen mußten und in der implizite auch eine neue Auffassung der natürlichen Zusammenhänge enthalten war. Es ist nicht schwer, in gleichzeitigen Miniaturen, Wandgemälden oder plastischen Dekorationen nördlich der Alpen Motive nachzuweisen, in denen eine konkrete Wirklichkeit treuer dargestellt wird als etwa in Giottos so weit davon entfernten Felsen und Bäumchen oder verallgemeinerten Architekturen. Dafür gewinnt aber bei Giotto alles eine neue künstlerische, mit der Wirklichkeit nur lose zusammenhängende Tatsächlichkeit und Überzeugungskraft. Wie ein Zauberspiel mußte es den Zeitgenossen erscheinen, als der große Künstler an der Hand der alten heiligen Erzählungen vor ihren Augen ein Sein und Geschehen entrollte, in dem aus dem Rohstoff der sinnlichen Erfahrung Formen und Zusammenhänge geschaffen wurden, die den Zufälligkeiten der alltäglichen Wirklichkeit gegenüber als die Offenbarung ungeahnter typischer Wahrheiten und Beziehungen, die der sinnlichen Anschauung zugrunde liegen, erscheinen mußten und die es ermöglichten, die Erzählung in die Sphäre einer eindringlicheren und klareren Wiedergabe der in der Natur waltenden formalen Kräfte und ihrer ursächlichen Verbindungsnormen zu übertragen. So wurde aber die Beobachtung in der Erfindung, plastischen Wirkung und kompositionellen Bedeutung der Figuren, wie auch in ihrer Verwebung mit dem dargestellten Raume zu einer natürlichen normativen künstlerischen Gesetzmäßigkeit verarbeitet, die nicht mehr ein Spiegelbild von transzendenten Voraussetzungen war, sondern im sinnlichen Erleben ihre Quelle hatte. Früher als dem forschenden Geiste erschlossen sich der künstlerischen Anschauung aus diesem Erleben neue generelle Wahrheitskategorien und formale Wertsysteme, die wohl wie in der Antike und sicherlich auch unter ihrem Einfluß als ein Kriterium der weltlichen Tatsächlichkeit, doch auch zugleich als ein Ausdruck des persönlichen Ringens um die künstlerische Bewältigung der sichtbaren Welt und nicht zuletzt als der Weg zu einer formalen Bedeutsamkeit entstanden sind, in die der Künstler als Schöpfer unabhän-

gig von den tiefsten Geheimnissen der kirchlichen Offenbarung durch seine im irdischen sinnlichen Leben begründete Kunst, durch das freie Walten der Phantasie den göttlichen und menschlichen Inhalt der heiligen Erzählungen kleiden konnte.

So war aber in der neuen Kunst ein zweifacher Fortschritt enthalten.

1. Generelle Probleme und Normen der Naturwiedergabe und Naturparaphrase gewannen selbständige Bedeutung und wurden der wichtigste Inhalt des spezifisch künstlerischen Strebens und Erfolges.

2. In ihrer autonom künstlerischen, sinnfälligen Gesetzmäßigkeit wurde ein neuer Ausgangspunkt für künstlerische Idealisierung und Monumentalisierung gefunden. So wurde beispielsweise der Raumzusammenschluß als Grundform der natürlichen räumlichen Zusammenhänge und hiermit auch als eines der wichtigsten Merkmale der Naturtreue einer malerischen Darstellung zum unumgänglichen Erfordernis jeder malerischen Komposition, zugleich aber durch freie Anpassung dieses Zusammenschlusses an die geschlossene und in Fläche und Raum abgewogene und konzentrierte Bildwirkung das hauptsächlichste Mittel, im Beschauer den Eindruck einer klärend befreienden und erhebenden künstlerischen Lösung zu erwecken. Ähnliches gilt für die neuen Idealtypen, in denen sich zur mittelalterlichen Formelhaftigkeit eine bewußte künstlerische Regel, wie auch zu der auf generellen geistigen Momenten und ihnen entsprechenden Schönheitsvorstellungen aufgebauten Idealisierung eine auf rein formalen Momenten und den mit ihnen verknüpften Anschauungen von Größe, Stil und künstlerischer Überlegenheit beruhende gesellte. In diesem Bewußtsein und offenen Eingeständnis des autonomen Phantasiespieles als der eigentlichen selbständigen Aufgabe der Kunst war jene Wandlung begriffen, die den ihre Folgen miterlebenden Schriftstellern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts als die Erneuerung der Kunst und als die Rückkehr zu der wahren Doktrin, zu den im Mittelalter verloren gegangenen Regeln erscheinen mußte. „Cominciò l'arte della pictura a sormontare in Etruria in una villa allato alla città di Firenze", schrieb Ghiberti klar und entschieden, wie man nur über Tatsachen zu schreiben pflegt, bei denen ein Zweifel nicht möglich ist, was in Anbetracht der zahlreichen, Ghiberti gewiß nicht unbekannten älteren Denkmäler nicht verständlich wäre, wenn es sich nicht eben um einen neuen Begriff der Malerei gehandelt hätte.

Dieser blieb aber wie Petrarcas Lehre vom Wesen der Literatur auch im Norden nicht ohne Einfluß. Man kann ihn in verschiedenen



16. GIOTTO: BEWEINUNG (AUSSCHNITT) / PADUA, ARENAKAPELLE / ZU SEITE 124

aufeinanderfolgenden oder auch nebeneinander bestehenden Wirkungen beobachten.

Hand in Hand mit ikonographischen und einzelnen formalen Entlehnungen ging eine Annäherung an die neuen italienischen Grundsätze der bildmäßigen Erfindung, wobei sich zunächst eine starke Verschiebung zugunsten der selbständigen Bedeutung der formalen Gesichtspunkte, und zwar sowohl in idealistischer als auch naturalistischer Beziehung vollzogen hat.

Mit den neuen italienischen Darstellungsnormen waren zweifellos neue Vorstellungen von formaler Vollendung und Schönheit und die ersten Ansätze einer innerweltlich platonischen Idealität verknüpft, die auch im Norden einen Einfluß auszuüben begonnen haben. So ist es z. B. nicht schwer, in den Madonnendarstellungen, die verbunden mit dem wachsenden Marienkulte (darin liegt auch ein Zeichen der Wandlung) so beliebt wurden, den Einfluß der giottesken und sienesischen Idealtypen zu beobachten. Ihr antikisierender Schönheitskanon, mit jenen Vorstellungen der Anmut und Lieblichkeit verbunden, die sich im Rahmen der kirchlichen Kunst des Mittelalters entwickelt haben, wurde auch im Norden zum Ausgangspunkte eines Schönheitsbegriffes, bei dem der Nachdruck von der religiösen Idealität auf die rein künstlerische überging, so daß in solchen Madonnen oder ähnlichen Heiligendarstellungen zum ersten Male seit der Antike auch im Norden ein Menschenideal die Kunst zu beherrschen begann, das den Wohllaut, die Lieblichkeit der Formen, sie freilich dank der vorangehenden mittelalterlichen Entwicklung der Antike gegenüber mit einer stärkeren Betonung der psychischen Charakteristik verbindend, nicht nur als weltliche Exemplifikation der göttlichen Wahrheiten, sondern um ihrer selbst willen als Ausdruck der rein künstlerischen Freude am Menschentum und an den an ihm geschätzten irdischen Vorzügen über alle anderen Gesichtspunkte erhoben hat.

Doch nicht nur in solchen Präludien des späteren Ringens um klassischen Stil, deren Widerspiel wir in der ältesten „humanistischen" Literatur nördlich der Alpen beobachten können, auch im Rahmen der alten gotischen Formenwelt gewinnen formale Aufgaben einen neuen Sinn und Rang. Das gotische Linienspiel, das grazile Schweben oder pathetische Rauschen der gotischen Bewegung, das immer reichere, kunstvollere, doch auch bis zum barocken Überschwang gesteigerte Leben der plastischen Formen und Konstruktionen, die Effekte der freund-

lich blumigen oder prunkvoll leuchtenden Farbigkeit der Gemälde beginnen sich ebenso wie die Rhythmik, die Raumwirkung und die Dekoration in der Architektur zu einer größeren Selbständigkeit und zu einer — jenseits der mittelalterlichen ideellen Einheit stehenden — allgemeinen künstlerischen Bedeutung zu entwickeln. Nebst den italianisierenden entstehen auch neue nordische Idealtypen, in denen die Abstraktion und Generalisierung und die mit ihnen sich verbindenden Begriffe der individuellen Vorzüge weniger auf aprioristischer Begrenzung der Darstellung durch die christlich subjektive und überweltlich bedingte Auffassung der Persönlichkeit als auf formalen Momenten beruhten. Und wie die innere Dialektik der neuen Thesen und Gesichtspunkte in dem gleichzeitigen theologischen und philosophischen Denken immer mehr der mittelalterlich einheitlichen und autoritativ absoluten religiösen Idee gegenüber wirksam zu werden begann, so könnte man auch von einer solchen Dialektik in der Kunst sprechen, einer Dialektik der Linien, Formen, Typen und Probleme, die zwar die große spirituelle Einheit der mittelalterlichen Kunst zunächst nicht ganz zu sprengen vermochte, dennoch aber sie gelockert und einer neuen Stellung der Kunst im Kulturleben den Weg geebnet hat. Es ist bezeichnend, daß diese Entwicklung, wie die parallele in der Literatur, im Norden zunächst an persönliche Einsicht, an eine höhere Bildung, an ein besonderes Kennertum gebunden war und zuerst an Gemälden oder Bildwerken beobachtet werden kann, die nicht im festen Verbande mit dem großen Vermächtnisse der gotischen Kunst, dem architektonischen Gesamtkunstwerke der kirchlichen Bauten standen, also an Tafelgemälden, Miniaturen, Einzelstatuen, bei denen in einer Zeit, als sich die architektonische Skulptur und Malerei noch in den Bahnen des transzendenten gotischen Idealismus weiterentwickelte, für kunstverständige Auftraggeber oder vielleicht auch bereits ohne Auftrag als künstlerisches Glaubensbekenntnis Werke geschaffen wurden, denen die neue, spezifisch künstlerische Gesetzmäßigkeit zugrunde lag[1]. Es ist kaum ein Zufall, daß von da an bis auf den heutigen Tag die Weiterentwicklung der bildenden Kunst weit mehr von den beweglichen Kunstwerken ausging als von den monumental mit dem Baue verbundenen, wobei nur die Gegenreformationskunst eine Ausnahme bildet, die sich auch sonst in so mancher Beziehung der gotischen genähert hat.

[1] Vgl. F. Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Straßburg 1913) S. 139.

Das Allerwichtigste war nun, daß diese Autonomisierung nicht nur auf generell formale Probleme, sondern auch auf die Naturwiedergabe, und zwar auf den alten gotischen Naturalismus übertragen wurde.

Wir haben gehört, wie im Zusammenhange mit der Stellung des christlichen Menschen zu der sinnlich wahrnehmbaren Umwelt im späteren Mittelalter dem dieser Stellung zugrunde liegenden Psychozentrismus gemäß eine neue Auffassung der Naturwahrheit als Spiegelung der individuellen Erscheinung in der subjektiven Beobachtung entstand, zunächst bedingt und begrenzt durch eine überweltliche Gesetzmäßigkeit, mit der alle weltlichen Phänomene verbunden wurden, — wie ferner dieser nominalistische Naturalismus (den Lehren von der doppelten Wahrheit entsprechend) allmählich eine wichtige Quelle der inhaltlichen und formalen Bereicherung der Kunst, Erkenntnis und Weltanschauung geworden ist, und haben darauf hingewiesen, wie im allgemeinen geistigen Leben eine parallele Entwicklung nicht hervorgerufen, wohl aber gefördert wurde durch die Rezeption der Überreste der positiven Naturkenntnisse, die sich als antikes Erbe in der wissenschaftlichen Literatur der semitischen Völker erhalten hatten. Durch diesen Prozeß, in dem sich die positiven Wissenschaften als ein von der Philosophie und Theologie unabhängiges Organ der Auseinandersetzung der Menschen mit der sie umgebenden Welt zu konstituieren begonnen haben, mußte naturgemäß auch in der Kunst die enge Verbindung der neuen Naturbeobachtung mit dem großen mittelalterlichen Welterklärungssystem gelockert werden.

Und in diesem Zeitpunkte beginnt der neue Begriff eines autonomen Kunstwerkes im Norden einzuwirken und Vorbilder werden nachgeahmt, deren innere Struktur von jenem System unabhängig gewesen ist. Wir können da einen höchst merkwürdigen und für spätere ähnliche Erscheinungen lehrreichen Sachverhalt beobachten.

Obwohl sich die nordischen Künstler des vierzehnten Jahrhunderts ähnlich wie die späteren Romanisten zuweilen an die italienischen Vorbilder in ihren neuen naturalistischen Errungenschaften ziemlich treu angeschlossen haben, treten uns doch die Entlehnungen fast nie in jener Anwendung und Gestalt entgegen, die in Italien ihr wichtigstes Merkmal gebildet haben. Während in Italien beides durch einen künstlerischen Mikrokosmos, der mit der Wirklichkeit nur gleichsam wie ein freies, durch Erfordernisse der allgemeinen künstlerischen Wahrheit und inneren Logik

geleitetes Bühnenspiel zusammenhing, bedingt war und aus diesem geschlossenen Wechselverhalten zwischen der bildmäßigen Einheit und allen ihren Teilen Sinn und Gestalt, Wahrheit und Schönheit empfangen hatte, wurden im Norden die entlehnten neuen Formen und Normen der bildlichen Erfindung im Gegensatze zu ihrem künstlerischen Ursprung mit Motiven verbunden, die sich aus dem alten gotischen Bestreben nach Wiedergabe der individuellen Wirklichkeit entwickelt haben. Doch noch merkwürdiger ist, daß die italienischen Kompositionsschemen im Norden nicht nur mit Zügen des subjektiven Naturalismus der nordischen Gotik vermengt, sondern auch als Ganzes einseitig nur vom Gesichtspunkte der Naturbeobachtung aufgefaßt wurden. So sah man z. B. in dem konsequenten Raumzusammenschluß, der in Italien, nicht ohne Einfluß der antiken Kunst, in die Malerei als eine Forderung der über die einfache Wirklichkeitsnachahmung hinausgehenden höheren künstlerischen Gesetzmäßigkeit eingeführt wurde, nördlich der Alpen vor allem einen Fortschritt in der Wiedergabe der subjektiven Beobachtung, die nun auch auf die natürlichen Zusammenhänge der Figuren untereinander und mit dem sie umgebenden Raume ausgedehnt werden konnte, so daß, was in Italien die künstlerische, durch die angestrebte Gesamtwirkung der kompositionellen Erfindung bedingte Rekonstruktion eines landschaftlichen Gebildes oder eines Innenraumes bieten sollte, im Norden bald den Charakter der Nachahmung eines bestimmten Raumausschnittes angenommen hat. Burckhardts scheinbar paradoxe Behauptung, daß ohne Giotto Jan Steen anders und vermutlich geringer wäre[1], könnte man auch in diesem Zusammenhange und auf die ganze Landschaftsmalerei der Niederländer erweitert gelten lassen und durch einen Hinweis auf die Antike ergänzen. Vom Standpunkte der allgemeinen Entwicklung des Geisteslebens ist es aber von höchstem Interesse, den Kreislauf wahrzunehmen, durch den jene Auffassung und Erfindung der Malerei, die wir dem Geiste des Griechentums und seinem Streben nach künstlerischer und wissenschaftlicher Objektivierung des Weltbildes verdanken, auf dem Umwege über italienische Bemühungen um formal-autonome künstlerische Perfektion nach dem Norden gedrungen, dort dem Verhältnisse zwischen dem Menschen und der Natur angepaßt, wie es sich im Mittelalter bei den abendländischen Völkern entwickelte, der Ausgangspunkt einer

[1] Weltgeschichtliche Betrachtungen S. 105.



17. KARL V. ANJOU / PARIS, LOUVRE
ZU SEITE 133

neuen Entdeckung der Welt, ihrer landschaftlichen Schönheit und Poesie im Spiegel des subjektiven Bewußtseins geworden ist.
Zunächst handelt es sich allerdings, wie gesagt, nur um bestimmte Schablonen der realen Zusammenhänge, die an Stelle der gotisch überrealen Verbindung der Erscheinungen getreten sind und wie die letzteren mit naturalistischen Beobachtungen verbunden wurden.
Darin lag ein neuer Fortschritt, aber auch ein neues Problem!
Der Fortschritt bestand darin, daß, wie in Italien die formale Schönheit und Gesetzmäßigkeit, nun im Norden auch die auf subjektiver Beobachtung beruhende größtmögliche Naturwahrheit ein künstlerischer Selbstzweck, ein Merkmal des großen Kunstwerkes geworden ist. Es ist nicht ein neues Interesse für die Natur, welches die Werke der neuen „realistischen" Richtung des vierzehnten Jahrhunderts, wie etwa die Porträtstatue Karls V., die Büsten des Meisters der königlichen Familie in Prag, das Denkmal des Bischofs Albrecht von Beichlingen in Erfurt und ähnliche Werke, von der älteren Kunst unterscheidet, sondern das bewußte Naturstudium, das Streben, die Kunst ohne Rücksicht auf alle anderen Gesichtspunkte in erster Linie in steigendem Maße zur treuen Wiedergabe der an einem bestimmten Modell wahrgenommenen Wirklichkeit zu befähigen. Was bis dahin eines der Ausdrucksmittel des mittelalterlichen Dualismus gewesen ist, verwandelte sich in selbständiges Ziel, in die wichtigste Aufgabe des künstlerischen Fortschrittes, der gegenüber alles andere zurücktreten mußte. Es ist dies derselbe Weg, den fast gleichzeitig in der Erkenntnislehre die Neonominalisten und Terministen Durand, Wilhelm Occam und Johann Buridan eingeschlagen haben, indem sie theoretisch alles Wissen und jede dem Menschen durch eigene Kraft erreichbare Wahrheit auf sinnliche Einzeltatsachen zurückzuführen versuchten. „Die Wissenschaft ist auf die äußere Erfahrung angewiesen, und da es in der Welt der Wirklichkeit keine Universalien gibt, so kann die Erkenntnis ihren Ausgang auch nicht vom Allgemeinen, sondern nur vom Besonderen nehmen" — so lehrte Occam, der große Vorläufer Bacons und Spinozas, und diese Lehren können als ein Kommentar dazu dienen, was sich bald darauf, hauptsächlich in Frankreich, wo ja auch der ideelle Mittelpunkt der neuen Erkenntnistheorien war, vollzogen hat.
Ohne einen plötzlichen Übergang zu unvermittelt neuen Formen, erhielt doch alles, was sich die Kunst, seitdem sie neu aus der Natur zu

schöpfen begonnen, an Anschauung der Wirklichkeit erworben hat, eine neue Bedeutung, wurde der eigentliche ästhetische Faktor, um dessen Weiterentwicklung und Bereicherung sich die Künstler überall in unübersehbaren Einzelversuchen bemühten, so daß diese Versuche allmählich sowohl den „Stil“ der gotischen Formendarstellung, den Ausdruck der idealistischen Konvention, durch treuere Nachbildung der individuellen Gegenständlichkeit in weitgehendem Maße zersetzt und durchdrungen, als auch die alten kompositionellen Einheiten mit einer Fülle von sachlichen Beobachtungen umsponnen und gesprengt haben, ähnlich wie im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die großen Phantasiegebilde der Barockzeit einerseits durch neue Forderungen der im säkularen Leben, seinen Ideen und seinen geschichtlichen Werten wurzelnden Bedeutsamkeit, anderseits aber durch eine neue Welle von naturalistischen Aufgaben, von Bemühungen um dokumentarische Treue in der Wiedergabe der Natur und der Lebenserscheinungen allmählich verändert oder aufgelöst wurden.

So sachte und für uns scheinbar als ein kaum merklicher Übergang diese Entwicklung im vierzehnten Jahrhundert stattgefunden hat, war sie doch der Ausgangspunkt einer unvermeidlichen Umwertung aller Werte in der Kunst. Aus einem ergänzenden Korrelat verwandelte sich die Naturbeobachtung in die Wurzel und das vornehmste Ziel, in Anfang und Ende der künstlerischen Schöpfung. Darin lag unendlich mehr als nur eine formale Neuorientierung der Kunst. Denn nichts anderes bedeutete diese Bewegung als den Ausdruck der ersten künstlerischen Manifestationen einer neuen Periode in der Geschichte der geistigen Entwicklung der Menschheit, die sich von allen vorangehenden dadurch unterscheiden sollte, daß *der menschliche Geist in der Selbstgewißheit der Beobachtung den Ausgangspunkt der künstlerischen Wahrheit und Erhebung über den Alltag zu suchen begonnen hat*. Das war neu:

1. dem Mittelalter gegenüber, weil durch diese Identifikation von Beobachtung und Kunst das künstlerisch Bedeutsame nicht mehr in einer Unterordnung der realen Erscheinungen unter eine übernatürliche Ordnung und Menschenbestimmung, sondern in der Wirklichkeit selbst und allein gesucht wurde.

2. war es auch der Antike gegenüber neu, weil es sich dabei nicht um Objektivierung des im sokratischen Sinne Allgemeinen, im Wechsel der Erscheinungen begrifflich Bleibenden, sondern in Übertragung des

augustinischen in interiore homine habitat veritas auf das Verhältnis des Menschen zur sinnlichen Welt, um ein Streben nach höchster Ausbildung des Vermögens, die Natur- und Lebensphänomene durch intensivste Erfassung und darstellende Bewältigung ihrer Besonderheiten in dauernden geistigen Besitz und Bereicherung der Weltanschauung zu verwandeln, gehandelt hat.

Diese Bewegung führte nun, und zwar so ziemlich überall, im ganzen Bereiche der abendländischen Kunst zunächst zu einem Schwanken und Suchen, das man als Sturm und Drang bezeichnen könnte, und das in einer merkwürdigen Vermischung alter und neuer Elemente bestanden hat. Das Charakteristische dieser Übergangskunst, deren Nachwirkung bei einzelnen Völkern, Schulen und Meistern lange angedauert hat, lag darin, daß zwar alle einzelnen Motive und Formen zu einer porträthaften Wiedergabe der Natur in ihrer individuellen Form, Stofflichkeit, farbigen Erscheinung entwickelt wurden (man findet ganz „moderne Landschaften", „exakte Architekturbilder", „wahre Bildnisse") und die neuen naturalistischen Forderungen und Errungenschaften quantitativ und qualitativ das Übergewicht erlangten, dabei jedoch durchgreifende, aus der Forderung der unbedingten Wirklichkeitsnachahmung sich ergebende Folgerungen in den allgemeinen Grundsätzen der bildlichen Erfindung nicht gezogen wurden.

Der Wille, die Herrlichkeiten der sinnlichen Welt in ihrem vollen Umfange und ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Kunst zu erschließen, übernahm als Ziel des künstlerischen Strebens die Führung; doch wie sollte dieser Wille in Aufgaben der generellen bildlichen Komposition sich Geltung verschaffen?

Ähnlich wie in realistischen Lebensschilderungen und landschaftlichen Studien des vorigen Jahrhunderts barocke Schablonen lange nachwirken, finden wir am Beginn der neuen „naturalistischen" Malerei nördlich der Alpen überall gleichsam auf dem Grunde der Wirklichkeitswiedergabe eine nach mittelalterlicher Art nur beiläufig der Erfahrung entsprechende Addition der Naturbeobachtungen, gotisch geschwungene Gestalten, alte giottesk konstruierte Idealkompositionen, nicht deshalb, weil man noch „unbeholfen" war, sondern weil da das grundsätzlich schwierigste Problem lag: wie kann die neue Auffassung und Forderung der Naturtreue, wie sie sich aus dem christlichen Subjektivismus entwickelt hat, und, nachdem sie majorenn geworden ist, von der ganzen künstlerischen Schöpfung Besitz ergreifen wollte, in Dar-

stellungsmomenten zum Ausdruck gebracht werden, die über einzelne gegenständlich isolierte Naturstudien hinausgehen! Eine noch so intensive und extensive Häufung von einzelnen Naturbeobachtungen, wie wir sie in Übergangswerken finden, konnte da allein nicht die Lösung bringen, für die weder die alten gotisch idealistischen kompositionellen Abstraktionen noch die neueren Kompositionsschemen der giottesken Malerei in Betracht kommen konnten.

Jene standen a priori in einem schroffen Widerspruche zu einer natürlichen Bedingtheit, was früher nicht nur nicht als störend angesehen, sondern im Gegenteil angestrebt wurde, nun aber als ein unerträglicher Widerspruch empfunden werden mußte — wie ja auch gleichzeitig von den Occamisten das Unvereinbare der Empirie und des Glaubens zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit ausdrücklich hervorgehoben wurde —; diese beruhten zwar auf dem realen Sein, doch haben sie es zu einer freien künstlerischen Paraphrase umgestaltet, die sich auch im Gegensatze zu dem Grundprinzip der neuen Auffassung der Naturtreue befunden hat. Daraus entstand ein Konflikt, der die künstlerische Entwicklung um die Wende des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts sowohl im Norden als auch im Süden beherrscht; darin lag das wichtigste Problem der Zeit, aus dem gleichzeitig im Norden und im Süden auf verschiedenen Wegen eine neue Kunst entstanden ist.

Die italienische Lösung des Konfliktes, in der Florenz die Führung übernommen hat, wollen wir in einem anderen Zusammenhange betrachten.

Im Norden war aber der niederländischen Malerei die geschichtliche Mission beschieden, aus dem Widerspruche der sie bewegenden geistigen Mächte der Kunst einen neuen Weg zu weisen.

Es ist sicher kein Zufall, daß diese Wandlung, die auf dem Gebiete der Kunst eine Epoche in der Weltanschauung bedeutet, mit dem Namen eines großen Künstlers, mit der ersten in ihrer individuellen Bedeutung klar erfaßbaren, bahnbrechenden Persönlichkeit der nordischen Kunst verknüpft werden kann. Das Lebenswerk des Jan van Eyck wird uns in diesem Zusammenhange in einem neuen Lichte erscheinen. Die in seinen Bildern verkörperte Naturanschauung war nicht neu, und viel von dem, was in seinen Werken durch die erreichte Reife wie ein Wunder erscheint, hat einen weit zurückreichenden Stammbaum. Es ist deshalb auch selbstverständlich, daß manche Züge und Stileigentümlichkeiten seiner Werke als allgemeiner Fortschritt seiner Zeit und Heimat

angesehen werden können, zu dem sich auch unabhängig von ihm seine niederländischen Zeitgenossen durchgerungen haben. Neu war jedoch und sein Verdienst die Kühnheit, mit der er aus den geänderten Voraussetzungen der Kunst neue bahnbrechende Folgerungen gezogen hat, um sie als das allein gültige Prinzip alten Überlieferungen entgegenzustellen. Dies kommt am deutlichsten in einer ungeheuren Vereinfachung der Komposition zum Ausdruck. Man hat nicht mit Unrecht Gemälde giottesken Stiles episch genannt und sie mit Dantes Göttlicher Komödie verglichen, indem man dadurch ihren erzählenden Inhalt betonte, den sie allerdings bis zu einem gewissen Grade mit der ganzen gleichzeitigen gotischen Kunst teilen. Die Bilder in Handschriften, die Glasgemälde, die Tapisserien oder Fresken, die im vierzehnten Jahrhundert die Wände schmückten, gleichen alle theatralischen Aufführungen mit zahlreichen Personen und berichtendem Inhalte. Wohl fehlten repräsentative Darstellungen mit wenigen Figuren nicht ganz, doch sie waren eine Ausnahme, und das allgemeine Bestreben ging unverkennbar dahin, die figurale Komposition möglichst reich, bewegt, inhaltlich mannigfaltig und interessant zu gestalten. Dazu kommt, daß mit dem Übergewichte der naturalistischen Bestrebungen auch Naturbeobachtungen auf den Gemälden wie in einem Bilderbuche in möglichst großer Fülle aneinandergereiht wurden, und so war auch noch die Anbetung des Lammes in Gent — totius orbis conprehensio — ein Aufzug von Himmelsscharen und Vertretern aller Stände in einer Ideallandschaft, überreich an Figuren und Naturherrlichkeiten.

Demgegenüber sind alle Werke Jans[1] von einer kompositionellen Einschränkung, die man als Verarmung auffassen könnte, wenn es nicht klar wäre, daß sie sowohl in des Künstlers Absichten gelegen war, als auch der Kunst einen neuen inneren Reichtum brachte. Besonders unverkennbar tritt uns der darin gelegene Fortschritt in der Auffassung der malerischen Probleme dort entgegen, wo die Komposition auf eine einzelne Figur, wie in den beiden nackten Gestalten, nach denen im sechzehnten Jahrhundert der Genter Schrein benannt wurde, oder wie in Jans Bildnissen eingeschränkt werden konnte. Nicht die Porträtabsicht oder das Studium des Nackten allein, wozu es auch früher schon mannigfaltige Ansätze gegeben hat, waren dabei das Neue, sondern die Ent-

[1] Abgesehen von den sog. Jugendwerken, die ich nicht für Jans Arbeiten halte. (Zu vgl. meine Abhandlung: Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. Bd. 39. 1918, S. 51ff.)

schlossenheit, mit der der Künstler das Studium des Nackten oder die Bildnistreue zum ausschließlichen Inhalte der Darstellung erhoben hat. Eine Naturstudie in unserem Sinne des Wortes — ein Stück Wirklichkeit, wie es sich in seiner individuellen Erscheinung der Beobachtung dargeboten hat — wurde zum ersten Male in diesen Gemälden im wesentlichen gleichbedeutend mit der bildlichen Erfindung! Es handelte sich mit anderen Worten um einen bewußten Verzicht auf alles, was außerhalb der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung gelegen war, und um ihre Loslösung von allen metaphysischen oder empirischen, über den gegebenen einmaligen Sachverhalt hinausgehenden Zusammenhängen und Normen. Um den vollständigen Sieg jener subjektiven Entdeckung der Welt in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit, wie sie sich aus der mittelalterlichen Weltauffassung, verknüpft mit überweltlichen Voraussetzungen, entwickelt hat und nun selbst Weltanschauung und die auf sich selbst beruhende Quelle der Kunst geworden ist.

Dies kann sicher nicht nur aus einem neuen Können erklärt werden, das, so erstaunlich es auch war, doch nur die Fortsetzung einer weit zurückreichenden Entwicklungslinie bedeutet und bei vielen gleichzeitigen Künstlern, wenn auch in geringerem Grade, beobachtet werden kann, sondern beruhte auf einer neuen künstlerischen Gesinnung, die unmittelalterlich war und deren Bahnbrecher ein genialer Künstler gewesen ist. In ihr ist der Ursprung der kompositionellen Begrenzung zu suchen, die nicht, wie mit künstlerischen Vorgängen wenig vertraute Schriftsteller meinten, als ein Mangel der Phantasie aufgefaßt werden kann, sondern eine revolutionäre Tat bedeutet, die der Kunst einen neuen ungeahnten Reichtum, eine neue Welt in voller Bedeutung des Wortes erschließen sollte. Der Timotheus in London, der Kardinal von Sta. Croce in Wien erscheinen von der mittelalterlichen Kunst so weit entfernt und wirken auf den naiven Beschauer wie moderne Bilder nicht deshalb, weil Jan plötzlich eine auf unseren Vorstellungen von Naturtreue beruhende Kunst entdeckt und die Wirklichkeit anders als seine Vorgänger gesehen hätte, sondern deshalb, weil er sich darauf beschränkte, das zu malen, was mit den Mitteln und im Rahmen der Probleme seiner Zeit und seiner Kunst möglichst restlos als treue individuelle Naturbeobachtung dargestellt werden konnte.

Das tritt uns auch dort entgegen, wo, wie in seinen religiösen Darstellungen, der bildlichen Erfindung nicht einfach eine Modellstudie zu-

grunde gelegt werden konnte, sondern Raum und überlieferte bildliche Vorstellungen, gegenständliche Treue und schöpferische Invention zu einer Einheit verbunden werden mußten.
In auffallender Weise hat Jan bei Darstellungen dieser Art im Gegensatze zu giottesken Bildern auf jede äußere Aktion möglichst verzichtet. In stiller Feierlichkeit, fast archaisch unbewegt, malt er die thronende Madonna und ihre Assistenz, die heiligen Männer und Frauen, den von ihnen beschirmten Stifter oder auch das Ehepaar, das er im bildmäßigen Zusammenhange zu einem Doppelporträt vereinigte. Versuchte die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts die starre tektonische Reihung der frühgotischen Kunst durch eine stärkere, in Handlungen objektiv begründete Bewegtheit der Figuren und ihre daraus sich ergebende Vereinigung zu plastisch und räumlich wirkenden Gruppen zu überwinden, so scheint Jan alle daraus sich ergebenden Errungenschaften wiederum zugunsten des alten bewegungslosen und isolierten Verharrens aufgegeben zu haben. Man könnte auch darin ein Sichbescheiden mit dem vermuten, was vom Standpunkte der Naturbeobachtung seiner Zeit erreichbar und lösbar war: komplizierte Bewegungsmotive und Gruppen erforderten, wenn sie nicht auf alten Schemen beruhen sollten, eine Kenntnis des körperlichen Organismus und dessen auf Abstraktion beruhendes Studium, wie es gleichzeitig als eine der wichtigsten Aufgaben der darstellenden Kunst in Italien erkannt wurde, im Norden jedoch zunächst zugunsten der individuellen gegenständlichen Treue zurücktreten mußte. Alles, was in diesen Gemälden die Figuren umgab: die Gewänder und Geräte, die Architektur oder Vegetation und was in Stofflichkeit, Farbe, Beleuchtung ihre sinnfällige Erscheinung dem Beschauer vermittelte, war aus dem Bestreben entstanden, eine Wirklichkeitsabbildung zu schaffen, wie sie sich in der gotischen Kunst mit dem Begriffe der Naturtreue verbunden hat und nun zwar noch immer in alter gotischer Addition, doch mit möglichster Vermeidung aller vom Standpunkte einer so aufgefaßten künstlerischen Wahrheit nicht darstellbaren Momente der ganzen Komposition den Schein eines einheitlich gesehenen und porträthaft gemalten Naturausschnittes verliehen hat.
Dies wäre aber nicht möglich gewesen, wenn nicht dem Künstler ein solcher einheitlich gesehener Naturausschnitt a priori als die maßgebende ideelle Einheit vorgeschwebt hätte, und darin lag eine zweite Quelle der für die Geschichte der Kunst im Norden entscheidenden Neuerungen.

Es ist klar, daß für die porträthafte Darstellung eines bestimmten Naturausschnittes in seiner einmaligen Zufälligkeit — oder auch nur für den Schein einer solchen Einheit — weder das antike noch das neue italienische System der räumlichen objektiven Wirkungen und Darstellungsmittel geeignet war. Das kunstvoll abgewogene Spiel, durch welches plastische Körper mit einer Raumkonstruktion zu einer einheitlichen und überzeugenden Raumwirkung verbunden wurden, konnte zwar wie in der gleichzeitigen italienischen Kunst zu einer gesetzmäßigen und überprüfbaren Richtigkeit ausgebaut werden, war jedoch unzureichend, wo es sich darum gehandelt hat, dem Beschauer die Illusion eines freien Ausschnittes aus der Unendlichkeit der die Menschen umgebenden und ununterbrochen fließenden Raumeindrücke zu vermitteln; höchstens verwendbar, um, wie es später geschah, Hilfsdienste zu leisten, doch als selbständiges Ziel jener Auffassung der Raumdarstellung, wie sie sich im Norden entwickelte, grundsätzlich entgegengesetzt.

Das Zauberspiel, das es ermöglichen sollte, den Eindruck eines freien, kompositionell ungebundenen Ausschnittes aus dem unbegrenzten Raume, mit dem ihn erfüllenden Sein und Leben darzustellen, erforderte ein anderes System und andere Mittel.

Doch vor allem müssen wir uns fragen, wie man dazu kam, ähnliches anzustreben. Handelte es sich wirklich um etwas ganz Neues? Knüpfte man nicht vielmehr an Dinge an, die älter waren, früher allerdings eine andere Bedeutung hatten, an eine Auffassung, die im Wesen der gotischen Malerei begründet war und nur durch die italienischen Einflüsse im vierzehnten Jahrhundert einigermaßen zurückgedrängt wurde?

Dem komplizierten Aufbau der giottesken Gemälde gegenüber erscheint die Raumkomposition in Jans Bildern unendlich vereinfacht: senkrechte und wagrechte Kulissen, die parallel zu den Figuren verlaufen und sie wie in einem Kasten einschließen, zuweilen verbunden mit einem ergänzenden Ausblick in die Landschaft, der die greifbare Nähe des vertikalen Aufbaues ohne Rücksicht auf ein begrenztes und abgewogenes Kräftespiel in die unbegrenzte Weite eines horizontalen Tiefenplanes, in den sich die landschaftlichen Motive wie ein Streumuster einordnen, übergehen läßt! Oder auch Versuche, die Nahsicht der figuralen Komposition ohne Zwischenglieder mit einem solchen Fernblick zu verbinden! All dies erinnert aber im Zusammenhange mit der Frontalität und einfachen Reihung der Figuren, auf die wir früher



18. JAN VAN EYCK: TIMOTHEUS / LONDON, NATIONALGALERIE
ZU SEITE 138

hingewiesen haben, an das kompositionelle System der älteren gotischen Kunst, wie es sich in der Skulptur und Malerei im Norden vor dem Eindringen der italienischen Einflüsse entwickelt hat und auch nach ihrer Einwirkung in der großen kirchlichen Kunst herrschend geblieben ist. An jenes Prinzip, demgemäß die Statuenreihen an den Fassaden der großen gotischen Kathedralen oder die hoheitsvollen Gestalten der frühgotischen Glasgemälde nicht zu objektiven materiellen Gruppengebilden, sondern durch andere Momente im unbegrenzten Raume vereinigt erscheinen, so daß der immaterielle unendliche Raum mit den mit ihm sich verbindenden Vorstellungen von Unbegrenztheit und Weite als die höhere räumliche Einheit der bildlichen Gesamtkomposition zugrunde gelegt wird und sie so beherrscht, daß überall, selbst in den Reliefs und Miniaturen erzählenden Inhalts, die Motive einer konkreten räumlichen Szenerie nicht als die eigentlichen Träger, sondern nur als Zwischenglieder der räumlichen Verbindung dargestellt wurden!

Doch die Anwendung und Bedeutung dieses alten gotischen kompositionellen Prinzips hat sich in der neuen niederländischen Malerei verändert. Lehrte das Christentum durch seinen Glauben an das überall und in allen Zeiten waltende Gesetz der göttlichen Offenbarung, die Unendlichkeit mit den wichtigsten Voraussetzungen der Weltanschauung dauernd zu verbinden, zuerst als einen transzendenten Idealbegriff, dann in der Gotik als realen Weltraum, in dem übernatürliche Kräfte walten und übersinnliche Zusammenhänge bestehen, so wurde nun in der neuen niederländischen Malerei auch dieser grundlegende Fortschritt in dem Verhältnis zur Umwelt von seinen transzendenten Voraussetzungen und seinem transzendenten Inhalte losgelöst und unter dem Einflusse der Autonomisierung der künstlerischen Probleme und der Selbstgewißheit der Beobachtung in den Ausgangspunkt der natürlichen und sinnlich wahrnehmbaren Vereinigung der Dinge im unbegrenzten Raume verwandelt.

Die Zugehörigkeit zur Unendlichkeit und Unbegrenztheit des Raumes wurde mit anderen Worten ein natürlicher ästhetischer Grundfaktor, den man dem Beschauer durch weite Horizonte vor Augen führte, der aber nicht minder in dem geringsten Ausschnitte aus dem Universum der bildlichen Erfindung zugrunde lag. An Stelle der klassischen und italienischen objektiven Rekonstruktion und Abgeschlossenheit des Raumes trat die Verbindung im Raume, wie sie sich in ihrer uner-

schöpflichen Mannigfaltigkeit und Grenzenlosigkeit dem subjektiven Erleben und Beobachten der Wirklichkeit bietet, worin der tiefere Sinn der scheinbaren Vereinfachung der räumlichen Komposition bei Jan van Eyck und deren Annäherung an das alte gotische System enthalten ist.

Wie in der Darstellung der Objekte, so wird auch in der Darstellung der Raumzusammenhänge jener Begriff der subjektiv erkannten und erlebten Tatsächlichkeit, der sich im Gegensatz zur Antike aus dem spirituellen Verhältnisse des mittelalterlichen Menschen zur Außenwelt entwickelt hat, der italienischen kompositionellen Abstraktion gegenüber für die Weiterentwicklung der Kunst im Norden maßgebend, doch nicht mehr mit einer transzendenten Ideenwelt verknüpft und ihr dienend, durch sie bedingt, sondern unter dem Einflusse der geistigen und formalen Emanzipation der Kunst als ein rein künstlerisches Problem und als Quelle der künstlerischen Anschauung, des sinnlichen Erfassens und Verstehens der Umwelt, die man dadurch in ihrer natürlichen Gegebenheit mit neuen Augen zu sehen und in der man Erscheinungen, Beziehungen, Geheimnisse und Wirkungen künstlerisch zu entdecken begonnen hat, von denen man sich weder im Altertum noch in der italienischen Trecentokunst etwas träumen ließ.

Ins volle Licht tritt dieser Zusammenhang, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie enge nicht nur die kompositionelle Struktur und das Verhältnis zum unbegrenzten Raumausschnitte, sondern auch die Mittel der Verbindung der Figuren im Raume mit Gesichtspunkten sich berühren, die wir als charakteristische Neuerungen der mittelalterlichen Kunst der Antike gegenüber kennen lernten.

Ähnlich wie in der gotischen Kunst waren es in erster Linie immaterielle Momente, welche die fast unbewegten Figuren untereinander im unbegrenzten Raume und zugleich mit dem Beschauer verknüpfen, und zwar:

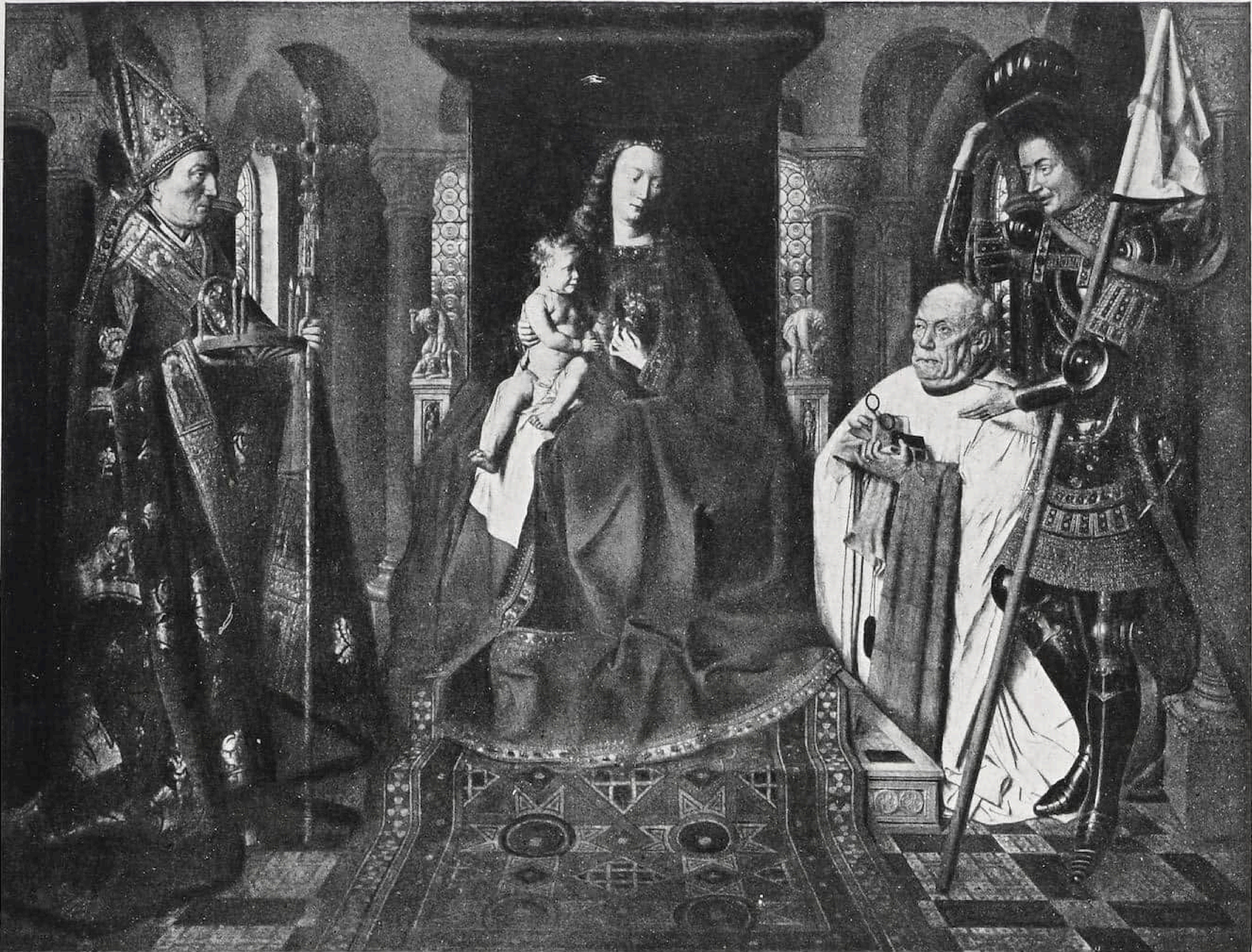
1. Die Teilnahme an einer geistigen Gemeinschaft. Die Verkettung von Figuren zu einer geschlossenen Komposition durch lebhafte Aktionen und ihnen entsprechende physische Beziehungen, wie sie die giotteske Kunst bevorzugte, trat wiederum zurück und wurde einerseits durch eine stärkere Betonung der nur seelischen Annäherung, anderseits aber durch eine Anordnung ersetzt, die allen individuellen psychischen oder physischen Vorgängen gegenüber die zwingende Macht einer ihnen übergeordneten gemeinsamen, nicht in einem Geschehen,

sondern in einem ruhigen Sein wirksamen, höheren geistigen Bedeutsamkeit walten läßt. Sie war nun nicht mehr das Widerspiel eines transzendenten ideellen Systems allein wie in der älteren gotischen Kunst, deren monumentale Feierlichkeit auf der Erhebung der weltlichen Dinge zu einer überweltlich zeitlosen Existenz beruhte, bestand nicht in dem Bande allein, das die Auserwählten Gottes zu einem übersinnlichen, über allem Gegebenen, Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen stehenden Reiche ewiger Werte verbindet, sondern beruhte auf der Innerlichkeit und geistigen Sammlung, die Jans Gestalten dem Alltag entrückt und in der Andacht des Beschauers einen Widerhall erweckt.
Die Folie dazu bildet das Beobachten und Bewundern der unerschöpflichen Natur und des „stillen", vom menschlichen Willen unabhängigen Bestehens, Werdens und Vergehens der Dinge, auf dem ein Abglanz der Ewigkeit zu liegen scheint. Aus der Gotik mit ihren Vorstellungen von zeitlich und örtlich unbegrenzten Gewalten des göttlichen Waltens in der Geschichte der Menschheit und in der Natur, die dadurch der Phantasie neu erschlossen wurde, stammt die Freude an weiten Horizonten, an Bühnen, die sich unbegrenzt in Tiefe und Ferne zu erstrekken scheinen und dem Beschauer die Schönheit der Natur und die Mannigfaltigkeit des Lebens enthüllen, so weit das Auge sehen kann, oder an dem Reichtum der Beobachtungen, der sich auch dort, wo der Darstellungsstoff einen begrenzten Umkreis erfordert, dem Künstler bietet, wenn er sich in den Anblick der unendlichen Wunderwelt versenkt, die die Wirklichkeit auch im Kleinen und Alltäglichen unserer Umgebung enthält und die, liebevoll betrachtet, in der geringsten ihrer Erscheinungen durch sinnliche Eindrücke im sinnenden Geiste das Begreifen eines über dem individuellen Wollen und Handeln stehenden Seins und Lebens auszulösen vermag. Auf diesen zwei Momenten beruht die weihevolle Stimmung, die mit lautlosen Schwingen die Figuren zu umschweben scheint und den Beschauer in ein Reich versetzt, wo Leidenschaften verstummen und alles sonntäglich sich verklärt.
Die menschliche Seele in ihren Bedürfnissen und Geheimnissen und die Komplexität der Natur und des Lebens als Ausgangspunkt des Verhältnisses zur vergänglichen Welt und Spiegel ihres tieferen Sinnes — diese zwei wichtigen Kriterien der neuen christlichen Kunst des Mittelalters treten wiederum als der verbindende geistige Inhalt der Komposition in den Vordergrund, sind dabei jedoch nicht mehr wie in der gotischen Kunst der Widerschein einer übernatürlichen Gesetzmäßig-

keit im menschlichen Innern und in der Natur, sondern umgekehrt ein natürlicher, im irdischen Leben und Erleben, im Sinnen und Beobachten enthaltener Wertbegriff, durch den die Kunst zunächst, um ihrer religiösen Bestimmung zu genügen, die Menschen geistig erheben und in ihnen religiöse Empfindungen erwecken kann.

2. Auch das zweite Mittel der räumlichen Verbindung in der neuen niederländischen Malerei steht in einem ähnlichen Verhältnis zu dem großen Vermächtnisse der gotischen Kunst. Es ist dies die Beleuchtung, die den Raum mit einer immateriellen Bewegung erfüllt, spielend einzelne Formen streift, auf die Figuren Glanzlichter wirft, mit dämmeriger Dunkelheit kämpft und im Wettstreite mit den Schatten hin und her zu huschen scheint. Auch da ist auf die Rolle hinzuweisen, welche das Licht in der vorangehenden Entwicklung der christlichen Kunst als kompositionelles Mittel spielte, zuerst im frühen Mittelalter als ein abstrakter ideeller Faktor, dann in der Gotik das wirkliche Licht, welches in Verbindung mit der Glasmalerei dazu verwendet wurde, den Eindruck eines freien übernatürlichen Schwebens der heiligen Gestalten in ihrer Wirkung auf den Beschauer zu steigern und sie mit dem Beschauer und der unbegrenzten Außenwelt zugleich zu verbinden. So wurde aber das natürliche Licht ein Teil des malerisch gesehenen und dargestellten Ausschnittes aus dem Universum, wie auch ein Mittel, darin die Erscheinungen im Raume zu verbinden, und blieb es auch, als es sich nicht mehr um übernatürliche Zusammenhänge, sondern um natürliche Verbindungen im realen, zum selbständigen malerischen Problem verwandelten Raumausschnitt zu handeln begonnen hat. Was im Mittelalter entdeckt wurde, das Wunderbare den Menschen in visionärer Anschauung näherzubringen, wurde nun eine Quelle der Naturanschauung — noch weit entfernt von einem vollständigen Aufgehen aller Erscheinungen in Beleuchtungsphänomenen und deren einheitlicher und folgerichtiger Begründung und Durchführung, zweifellos aber der erste Schritt dazu — der erste Schritt zu jener nordischen Kunst, die wie keine andere die bildliche Einheit auf immateriellen Elementen der transitorischen optischen Erscheinung aufzubauen begonnen hat.

Es muß wohl nicht ausgeführt werden, wie sich dadurch die Aufgaben der Farbenwiedergabe und Modellierung verändert haben, indem sie nicht mehr abstrakt und isolierend, sondern in ihrer durch Beleuchtung und Umgebung beeinflußten Erscheinung als ein Element der Verbindung im Raume dargestellt wurden. Das sind bekannte Sachen. Zu be-



19. JAN VAN EYCK: MADONNA DES KANONIKUS VAN DER PAELE / BRÜGGE, STÄDTISCHE GALERIE / ZU SEITE 139

tonen wäre jedoch abermals, daß die Voraussetzung aller dieser Neuerungen und dadurch im letzten Grunde die Hauptquelle der neuen bildmäßigen Erfindung nicht wie gleichzeitig in der neuen italienischen Kunst eine logisch konstruierte und rationell überprüfbare, im letzten Grunde also nach wie vor abstrakte Einheit war, sondern

3. die Kraft der subjektiven Anschauung überhaupt, die das Gemälde bis in seine letzten Winkel durchflutet und jedem Gegenstand ein charakteristisches Eigenleben verleiht. Wir fragen wenig danach, ob der Zusammenhang verstandesmäßig überprüfbar ist: er wirkt dadurch überzeugend, daß alle Dinge in ihrem sinnlichen Eigenwert, in ihrer Form und Stofflichkeit, in ihrem Neben- und Hintereinander als eine malerisch gleichmäßig erfaßte und treu dargestellte Wirklichkeit erscheinen. Und damit gelangen wir wiederum zu dem allgemeinen Ausgangspunkte der künstlerischen Umwälzung, wie sie uns in Jans Werken entgegentritt.

Wir hörten, daß Jan die alten idealistischen Normen der bildlichen Komposition zertrümmerte, weil sie der neuen geistigen Stellung zur Kunst und zur Natur nicht mehr entsprochen haben, und sie folgerichtig durch Naturstudien ersetzte, die dem entsprochen haben, was sich die neuen Völker des Mittelalters im Zusammenhange mit ihrer ganzen geistigen Entwicklung und Weltanschauung als einen neuen Begriff der Naturwahrheit errungen haben.

Und von diesem Begriff ging er auch aus, wo es sich darum gehandelt hat, naturalistische Einzelstudien zu einer bildlichen Einheit zu verbinden. Es ist richtig, daß dabei, wie von Heidrich geistvoll bemerkt wurde, ein Rest von der alten Auffassung des letzten Zweckes einer künstlerischen Erfindung noch immer über der Anschauung steht[1], noch immer die Beobachtungen nicht wie vom naturalistischen Positivismus der Neuzeit aus ihrer natürlichen Kausalität folgerichtig entwickelt, sondern vielfach „unnatürlich", wie man heute zu sagen pflegt, aneinandergereiht und mit einer abstrakten kompositionellen Konstruktion verbunden werden. Das Verhältnis hat sich aber dabei ganz und gar verschoben. Nicht um das tatsächlich Erreichte handelt es sich, sondern um neue Ziele und Anschauungen, um eine neue geistige Stellung zur Kunst und ihr Verhältnis zur Natur und zum Leben. Aus der wachsenden Überzeugung von der selbständigen Bedeutung jener auf subjektiver Beobachtung beruhenden Natur- und Lebensanschau-

[1] E. Heidrich, Altniederländische Malerei S. 15.

ung, die im Mittelalter als ein bedingtes Glied einer transzendenten Welterklärung sich entwickelt hat, entstand, als das Band dieser Bedingtheit sich gelockert, in genialer geistiger Umwälzung ein neues künstlerisches Bekenntnis, eine neue Auffassung dessen, was der Kunst in erster Linie zum Ruhme gereicht, worin ihre wichtigsten Probleme bestehen, wodurch sie die Menschen im eigenen Wirkungskreise in eine höhere Sphäre des geistigen Weltbewußtseins erheben kann und was den wichtigsten Inhalt der künstlerischen Verantwortlichkeit bedeutet.

Aus dem Gefühle dieser Verantwortlichkeit wurde in kühner persönlicher Tat die mittelalterliche Kunstform gesprengt und eines der größten malerischen Ingenien auf sachliche Wahrheit konzentriert, die sich aus einem erläuternden Beiwerk in das höchste Ziel des künstlerischen Ringens verwandelt hat. Nicht wie der Ausdruck mittelalterlicher Bescheidenheit, sondern wie eine moderne Rechtfertigung klingen die Worte „als ich kann", mit denen Jan van Eyck den Rahmen seiner Bilder zu versehen pflegte, und mag auch alles, was sie an bahnbrechenden Neuerungen bieten, mit einer mittelalterlich naiven Selbstverständlichkeit vorgetragen werden, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß eine Kunst, die in individueller Bildnistreue, in Modellaufnahmen, wie es die Porträts des Jodokus Vydt oder des Kanonikus van der Paele sind, die reinste und höchste Spiegelung ihrer Eigenart gefunden hat, nicht nur materielle Fortschritte in der Naturnachbildung, sondern auch eine — ebenso bewußte, wie man sich ihrer, auf anderem Wege, gleichzeitig in Italien bewußt geworden ist — Überwindung der Vergangenheit und einen Triumph nicht neuer Mittel und Fertigkeiten, sondern einer grundsätzlich neuen Auffassung des Verhältnisses zwischen Mensch, Kunst und Umwelt bedeutet — einer Auffassung, in der eine weit über die Grenzen des normalen Fortschritts des an bestimmte Voraussetzungen gebundenen malerischen Schaffens hinausgehende allgemeine geistige Neugestaltung der Kunst zum Ausdruck kam. Wie einst in Urzeiten aus geologischen Katastrophen neue Bergketten entstanden sind, von deren Gipfeln wir heute ergreifende Panoramen betrachten können, so wurden in den geistigen Erschütterungen, die die Geschichte Europas im Mittelalter erfüllen, neue geistige Möglichkeiten der Welterfahrung geboren, von denen ausgehend ein genialer Reformator auf dem Gebiete der Kunst, als die Zeit dazu reif

geworden war, den in ihnen enthaltenen neuen Begriff der Wahrheit und künstlerischen Verpflichtung dem künstlerischen Schaffen, alte Ketten zerbrechend, als wichtigste Richtschnur zugrunde legte und dadurch in der Kunst den mittelalterlichen transzendenten Idealismus grundsätzlich überwunden hat.

Es ist dies eine Erscheinung, die uns kaum überraschen wird, wenn wir bedenken, daß sie an der Pforte einer Zeit steht, wo ein auf subjektiv erkannter Wahrheit und Überzeugung beruhender Radikalismus der geistigen Forderungen die Signatur des Zeitalters geworden ist und nicht nur jedem Reformgedanken in allen geistigen Angelegenheiten eine ungeheure Spannweite und Resonanz verlieh, sondern auch einen neuen Typus geistig unabhängiger und führender Männer hervorbrachte. Es ist jedoch charakteristisch, daß sich diese Wandlung in der Kunst relativ so früh vollzogen hat: und zwar (nebst Italien) zuerst in den Niederlanden, wo auch zweihundert Jahre später eine neue Phase in der geistigen Entwicklung der nordischen Völker auf dem Gebiete des malerischen Schaffens ihren reinsten Ausdruck gefunden hat.

III

SCHONGAUER UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI

SCHONGAUER
UND DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI

I

Wie wenn jemand die Geistesgeschichte der Griechen schreiben und dabei die griechische Tragödie nicht berücksichtigen würde —, nicht anders wäre eine historische Darstellung der deutschen Kunst, in der die deutsche Graphik nicht eines der wichtigsten Kapitel bildete. In jedem Handbuche ist wohl zu lesen, daß die Vorliebe für Holzschnitt und Kupferstich ein charakteristischer Zug der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts war; — doch daß in der Graphik das ganze künstlerische Suchen und Sichsehnen der Deutschen des der Reformation vorangehenden Jahrhunderts den reinsten und merkwürdigsten Ausdruck fand und daß dadurch der Kunst ganz neue Wege erschlossen und künstlerische Tatsachen realisiert wurden, die für die ganze europäische Kunstentwicklung von größter Bedeutung waren, dies übersieht man zumeist. Das beruht hauptsächlich auf drei Ursachen.

Einmal auf dem Spezialistentum der meisten Holzschnitt- und Kupferstichkenner, zweitens auf dem naturalistischen Maßstab, nach dem man die Schöpfungen der deutschen Graphik des fünfzehnten Jahrhunderts bisher in der Regel bewertet hat, und schließlich auf der allgemeinen Neigung, die deutsche Kunst als eine im wesentlichen von fremden Vorbildern abhängige hinzustellen. Nichts liegt mir ferner, als ihre rezeptiven Perioden leugnen zu wollen; doch sie wechseln mit Zeiten ab, in denen die deutsche Kunst selbständig und von einer großen inneren Kraft erfüllt war, schöpferisch in voller Bedeutung des Wortes — und aus einem solchen schöpferischen Reichtum hat sich auch die deutsche Graphik entwickelt.

Nicht erst in Dürers und Holbeins Zeiten, sondern schon in ihren „primitiven“ Anfängen. Wir sind heute weit davon entfernt, die Ent-

stehung eines neuen Kunstzweiges oder einer neuen Kunstsprache auf zufällige technische Erfindungen oder Anregungen zurückzuführen. Immer und überall ist das geistige Bedürfnis das Primäre — in der Kunst und überall in der Geschichte der geistigen Entwicklung der Menschheit. Und dieses Verhältnis tritt uns auch klar in der Entstehung der Holzschnittkunst entgegen. An ihrer Wiege finden wir in den germanischen Ländern, und zwar am stärksten in Deutschland, eine geistige Bewegung, die man als den Ruf nach Seelenbildung bezeichnen kann. Bereits aus den Schriften der deutschen Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts tönt er laut: Begriffe und Lehren, verstandesmäßige und geschichtliche Beweise sind nur „gar schwache Krücken" auf dem Dornenpfade des wahrhaft christlichen Lebens; worauf es ankommt, das ist die innere Anschauung, die an Stelle des perorierenden Gebetes trat. Die Kirche mit ihren Liturgien und Bildwerken, gemalten Heiligengeschichten und Ermahnungen hört auf, der einzige Mittelpunkt des religiösen Lebens zu sein: in jedes einzelnen Menschen Herzen sollte eine Kirche entstehen, bildreich und von inneren Erlebnissen erfüllt. Die Worte, die die Mystiker geprägt haben, sind der Widerhall einer allgemeinen Wandlung, die sich im deutschen religiösen Leben vollzogen hat und deren Ergebnis ein allgemeines Bedürfnis nach persönlicher religiöser Bildung und Verinnerlichung war. Diesem Bedürfnis entsprach eine Kunst, die bildliche Vorstellungen „wohlfeil", in mechanischer Vervielfältigung jedermann und überall zugänglich machen konnte.

Der Stil der ältesten Holzschnitte stimmt damit überein. Er beruhte auf gotischen Überlieferungen, und bei oberflächlicher Betrachtung könnte man leicht glauben, daß er nichts weiter war als ein zurückgebliebener Niederschlag der Malerei des vierzehnten Jahrhunderts: naiv und ungelenk, wie auch unberührt von den neuen Problemen und Errungenschaften der gleichzeitigen westlichen und südlichen Kunst. Daß diese Primitivität nicht durch den volkstümlichen Charakter der ältesten Holzschnitte erklärt werden kann, beweist die übrige gleichzeitige deutsche Malerei. Sie war auf all ihren Gebieten in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts „zurückgeblieben" und beruhte auf dem giottesken Idealismus in einer Zeit noch, als er in Italien und in den Niederlanden längst überwunden war. Und da diese Rückständigkeit ein allgemeines Merkmal der Malerei der ersten Hälfte des deutschen Quattrocento war, müssen wir uns doch fragen, ob in der Bei-



20. CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA UND JOHANNES, SCHR. 402
ZU SEITE 152



21. KRÖNUNG MARIÄ DES IMHOFF-ALTARS / NÜRNBERG, ST. LORENZ
ZU SEITE 153



22. VERKÜNDIGUNG DES TUCHER-ALTARS / NÜRNBERG, FRAUENKIRCHE / ZU SEITE 153



23. PLEYDENWURFF: BILDNIS DES KANONIKUS SCHÖNBORN / NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM / ZU SEITE 157

behaltung der alten Richtung nicht zugleich eine andere, von der italienischen und niederländischen verschiedene Auffassung der Kunst enthalten war.

Ich greife zwei Beispiele heraus, und zwar aus Nürnberg, wo die Entwicklung besonders deutlich verfolgt werden kann. Das Hauptwerk des ersten Viertels des Jahrhunderts, der Imhoff-Altar, beruht noch durchaus auf jener Verbindung der nordisch-gotischen und giottesken Elemente, die sich überall in der Malerei nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ausgebildet hat. Sie hält sich im wesentlichen im Rahmen der gotischen Abstraktion: keine naturalistische Raumwiedergabe, sondern Goldhintergrund, einfache Reihung als wichtigstes Vermächtnis der gotischen Kompositionsweise, idealisierte Gestalten und gotisch geschwungene, ausdrucksvolle Linien. Dazu kamen die italienischen Einwirkungen: giottesk oder sienesisch beeinflußte Köpfe als Verkörperung einer neuen, auch materiell idealen Schönheit, eine neue Rhythmik in der Bilderfindung, plastische Rundung und Ponderosität der Körper und ein Streben nach heiter leuchtender, erhebender Wirkung der Farben. Ähnlich malte man am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nicht nur in Deutschland, sondern überall im Bereiche der abendländischen Kunst. Während jedoch in Italien und im Westen im zweiten und dritten Jahrzehnt dieser Stil vollständig überwunden wurde, erhielt er sich in Deutschland bis zur Mitte des Jahrhunderts in einer Weiterbildung, die uns berechtigt, die deutsche Malerei dieser Periode als ein vollkommen selbständiges und wichtiges Gebiet dem italienischen und niederländischen gegenüberzustellen.

In dem großen Tucherschen Altar ist von den alten italienischen Einflüssen kaum noch eine Spur vorhanden. Die Weiterbildung des giottesken Stiles nahm hier einen ganz anderen Weg als in Italien. Besonders klar ist dies in der Raumdarstellung, die in Italien von den Begründern der Renaissance immer mehr mit dem Streben nach einer überzeugenden Rekonstruktion der natürlichen Zusammenhänge verbunden wurde, während sie sich in Deutschland immer weiter davon zu entfernen scheint. Beim Imhoff-Altar kann man immerhin eine Andeutung der Raumtiefe annehmen; beim Tucherschen Altar fehlt sie ganz. Der Hintergrund ist hier ganz irreal gestaltet — der alte Goldhintergrund, doch nicht eine tote, glatte oder nur neutral-ruhig gemusterte Fläche, sondern von gesteigertem phantastisch-unwirklichem Leben erfüllt. Sie ist mit Rankenornamenten bedeckt, die jedoch nicht naturalistisch vege-

tabil wie im dreizehnten Jahrhundert sind und die auch den antikisierenden, architektonisch-regelmäßigen Charakter des vierzehnten Jahrhunderts verloren haben. Sie sind hier fast unheimlich lebendig geworden, verschlingen sich wie Schlangen zu einem schwer enträtselbaren Liniengewirr und lodern zugleich wie Flammen in die Höhe, wo — gleichsam in höheren Sphären — diese leidenschaftliche Bewegung in die zarte Musik einer spätgotisch architektonischen, doch unkörperlichen Bewegung übergeht.

Diesem entmaterialisierten Ausdrucksspiel stehen die Figuren schwer, massig, in sich geschlossen und plastisch kompakt gegenüber. Wie grundverschieden sind sie von gleichzeitigen italienischen oder niederländischen Gestalten! Von diesen unterscheidet sie der vollständige Mangel an Interesse für eingehend treue Naturschilderung, von jenen ihre Erfindung. Dem deutschen Meister war es nicht um die Wiedergabe oder künstlerische Steigerung des natürlichen Kräftespieles zu tun, nicht um die Veranschaulichung der Funktionen des körperlichen Organismus, sondern nur um die Betonung des blockartig Körperhaften und substantiell Realen im Gegensatz zum rein Geistigen. Gesetzmäßiger Aufbau und formale Schönheit spielen da keine Rolle, ebensowenig wird in den Köpfen auf porträtmäßigen Eindruck Gewicht gelegt: schwer, wenig gegliedert, starr in Stellung und Bewegung, deren Darstellung auf wenige dickflüssige Linien und pastose Farbenflächen beschränkt ist — der Mensch als sterbliche, begrenzte, variable Materie, als nebensächliche und untergeordnete Hülle dem Ausdruck der seelischen Gewalten entgegengestellt.

Aus dieser Gegenüberstellung entwickelt sich der merkwürdige, schwerblütige Realismus der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der so grundverschieden ist von dem gleichzeitigen niederländischen Naturalismus und italienischen Empirismus. Wie auf der Mysterienbühne treten z. B. bei Meister Francke, bei Lukas Moser, bei Multscher und vielen Anderen neben Idealgestalten solche auf, die in schroffem Gegensatz zu jeder Idealisierung stehen: Vertreter der dunklen, unheilvollen Gewalten des irdischen Daseins und Träger der menschlichen Gebrechen, Sünden und Leidenschaften, die dumpfe blinde Masse, mit der das höhere Prinzip zu ringen hat — der erste Schritt zur Neubegründung der Charakter- und Schicksalstragödie, für die es im Rahmen des mittelalterlichen Antirealismus keinen Raum gegeben hat.

Doch immer und überall ist alles irdische Geschehen, alles menschliche Empfinden, Wollen und Handeln wie gefesselt und von einer drückenden Schwere erfüllt, in der sich eine niedrigere Lebensform spiegelt. Das Körperliche ist nicht, wie in der gleichzeitigen italienischen Kunst, dem Geistigen gleichgestellt, sondern erscheint als die von ihm zu überwindende Widerstandssphäre. In dieser polaren Gegensätzlichkeit zum rein Geistigen wird es zuweilen — am genialsten bei Witz — zu einer monumentalen Wucht gesteigert, die an die amorphe Massigkeit der romanischen Baukunst erinnert, zu ungegliedert blockartigen Sinnbildern der Materie, aus der sich das Geistige nur mühsam herauszuringen vermag, um jedoch zuallerletzt, von den Fesseln der vergänglichen Wirklichkeit befreit, in äußerster Polarität eine andere, höhere Sphäre der Darstellung mit seiner jeder Schwere und Gebundenheit entgegengesetzten Dynamik zu erfüllen. Unabhängig von dem dargestellten irdischen Sein und Geschehen bedeutet es doch seine höhere Erscheinungsnorm, verbindet — über alles Individuelle erhoben — die Gestalten zu einer zeitlosen geistigen Einheit und Stimmung und spricht wie ein Klang aus anderen Welten, als die über allem Realen und Substantiellen stehende Schönheit und Erkenntnis aus den ideal bedingten Formen, Linien, Farben, Schatten und Lichtern, aus der Natur- und Menschenschilderung, wie auch aus dem Phantasiespiel zum Beschauer.

All dies hat seine Wurzeln im Mittelalter, bedeutet aber zugleich eine neue Phase des mittelalterlichen Idealismus, die mit einem grundsätzlichen Fortschritt verbunden war. Seine Quelle war dasselbe Streben nach einer tieferen Verankerung der Kunst im subjektiven Erleben der Umwelt, wie es der gleichzeitigen niederländischen und italienischen Kunstentwicklung zugrunde lag. Nur die Wege waren verschieden. In Italien und in den Niederlanden vollzog sich die Wandlung, die die Kunst den Menschen näherbrachte, im wesentlichen auf dem Gebiete einer neuen profanen Auffassung der Natur, die sinnlich durch Beobachtung ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit und durch Erkenntnis einer natürlichen Gesetzmäßigkeit, von der alles Materielle abhängig ist, der Kunst neu erschlossen wurde. In Deutschland, wo das religiöse Denken bis zur Reformation auch in der Kunst die Führung behielt, suchte man dagegen diese Vermenschlichung der Kunst im Rahmen ihrer alten religiösen, supranaturalen Bedingtheit. Das Neue und für die deutsche Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts Charakteristische bestand darin, daß nicht mehr wie in der Gotik des dreizehnten und vier-

zehnten Jahrhunderts eine dogmatisch gegebene, absolute Offenbarung in einem festgefügten gewaltigen System von geistigen Werten über der sinnlichen Erfahrung und dem irdischen Leben stand, wovon die Kunst nur ein Spiegelbild war. Der Schwerpunkt wurde in das subjektive Nachdenken und Empfinden verlegt, welches die Materie besiegen, sich zur inneren Läuterung und zur absoluten Geistigkeit durchringen sollte. Deshalb kam es den Deutschen nicht darauf an, wie die Dinge in ihrer natürlichen Bedingtheit sind, und ohne Bedeutung war für sie die objektive Überzeugungskraft der Wiedergabe. Entscheidend war nur die Sprache von Geist zu Geist, der über die sinnlichen Formen hinausgehende Sinn und Zweck der Darstellung, welche den Menschen in erster Linie Verinnerlichung und geistige Güter vermitteln sollte. Ihrem inneren Erleben entspricht der Grad der Naturtreue in einer Spannung vom Realsten bis zum Irrealsten, so daß an Stelle der italienischen Gesetzmäßigkeit und der niederländischen Abhängigkeit vom Naturvorbild in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eine viel größere Freiheit in der Wahl der Ausdrucksmittel geherrscht hat, auf die auch die scheinbare Zersplitterung in zusammenhanglose Schulen und Persönlichkeiten zurückgeführt werden kann. Doch gerade diese Freiheit führte zu einer wunderbaren Sicherheit und Ökonomie des künstlerischen Ausdrucks, die, als Maßstab genommen, die deutsche Malerei der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts als die Verkörperung eines ebenso einheitlichen wie hochentwickelten Stiles erscheinen läßt.
Zu seinen schönsten Blüten gehören die Holzschnittinkunabeln. Durch das noch spröde technische Verfahren eher gefördert als gehemmt, haben ihre anonymen Urheber sich noch mehr als die gleichzeitigen deutschen Maler auf das konzentriert, worin die wichtigste geistige Aufgabe der deutschen Kunst bestanden hat, und so Kunstwerke geschaffen, die zwar in der Naturnachahmung und Lösung der formalen Probleme weit hinter den Werken der gleichzeitigen niederländischen und italienischen Malerei zurückstanden, in denen jedoch um so unmittelbarer und eindringlicher, oft in ergreifender Reinheit, jedermann der Weg zur inneren Erbauung gewiesen wurde.

II

Die Sonderentwicklung der deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts wurde durch niederländische Einflüsse unterbrochen. Es war

abermals ein Irrtum der einseitigen Kunstbetrachtung vom Gesichtspunkte der Entwicklung der Naturnachahmung, wenn man angenommen hat, die Einwirkung der Niederländer hätte sich in einer allmählichen Annäherung an die westlichen naturalistischen Errungenschaften vollzogen. Zwar dringen schon früher einzelne Elemente der neuen niederländischen Malerei in Deutschland ein, besonders im deutschen Westen, doch sie blieben den spezifisch deutschen Kunstabsichten gegenüber nebensächlich, und erst in den fünfziger Jahren ergoß sich der niederländische Einfluß in die deutsche Malerei, ihr eine neue Wendung gebend, ähnlich wie in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die romantische und akademische Malerei in Deutschland durch den französischen Impressionismus verdrängt wurde: nicht allmählich, sondern in einer plötzlich einsetzenden Opposition der Jungen gegen die Alten, deren Träger sich des Gegensatzes zu der Kunst der vorangehenden Generation und zu der ihr zugrunde liegenden Überlieferung vollkommen bewußt waren. Auch in der Sezession um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts holten sich die jungen deutschen Künstler ihre Schulung unmittelbar oder mittelbar aus dem Westen und verpflanzten das Erlernte nach Deutschland. Was sie von den älteren Künstlern unterschied, war nicht gradueller, sondern grundsätzlicher Natur: an Stelle der im wesentlichen noch antinaturalistischen Kunst der ersten Hälfte des deutschen Quattrocento trat ein künstlerisches Bekenntnis, welches in der treuen Wiedergabe der Wirklichkeit die Hauptaufgabe des malerischen Schaffens sah.

Werfen wir wiederum einen Blick auf Nürnberg. Der Hauptmeister des neuen Stils war dort Johannes Pleydenwurff, der sich im Jahre 1457, zwei Jahre nach Dürers Vater, in der aufblühenden Stadt angesiedelt und vielleicht wie dieser von „den großen Meistern" in den Niederlanden kam. Nichts kann seine Abhängigkeit von den niederländischen Vorbildern klarer beweisen als sein Bildnis des Kanonikus Schönborn. Die bis zur feinsten Runzel genaue Zeichnung des Kopfes, die Nachahmung des Stofflichen in der Darstellung des Gewandes, das wie ein Stilleben gemalte Buch in den Händen erinnern ebenso an niederländische Porträts wie die Grundauffassung, die die Naturstudie zum Ausgangspunkte der malerischen Darstellung erhoben hat. In den Andachtsbildern Pleydenwurffs finden wir eine ausführliche Schilderung des Innenraumes, die an Stelle der Goldhintergründe trat, und zwar nicht als eine bloße Einrahmung der Figuren, wie wir sie zuweilen auch

früher finden können, sondern als ein der Darstellung der Figuren gleichwertiges bildliches Motiv, mit der größten Liebe und Naturwahrheit durchgeführt, das Porträt eines bestimmten Raumes, wie wir im Porträt des Kanonikus Schönborn eine treue Wiedergabe der individuellen Züge gefunden haben. Dasselbe gilt für die Landschaft, die zwar auch in der vorangehenden Richtung nicht ganz fehlte, doch mehr ein allgemeines kompositionelles Mittel als treue Naturschilderung war. Nun gestaltet sie sich, wie zum Beispiel in der Münchner Kreuzigung, zu einer Chronik dessen, was das Auge bis zum Horizonte zu sehen vermag. In den Figuren findet man zwar noch Überreste des alten Idealstils, doch auch bei ihnen verändert sich der Stil: die großen Linien und Flächen und die wuchtig aufgebauten Gestalten werden durch detaillierte Naturstudien ersetzt, und, was vor allem wichtig ist, auch der geistige Inhalt der Darstellung ist ein anderer geworden. Die Vorherrschaft des inneren, über der sinnlichen Wahrnehmung stehenden Sehens verschwindet, und die psychischen Momente werden auf die Wiedergabe konkreter Empfindungen beschränkt.

Was uns der Nürnberger Meister lehrt, finden wir überall in der deutschen Malerei. In Schwaben und am Rhein, in der norddeutschen Malerei ebenso wie im Elsaß oder im deutschen Osten, überall wirkt, stärker oder schwächer, die erste große Welle der niederländischen Einflüsse, so daß es eine Zeitlang den Anschein hatte, als ob die deutsche Malerei vollkommen entwurzelt worden wäre und sich auf dem Wege befände, ein Nebenzweig der niederländischen Kunst zu werden.

Geht man jedoch dieser ersten niederländischen Strömung in Deutschland nach, so macht man die Wahrnehmung, daß sie bald im Sande zu verlaufen beginnt. Die alten, niederländischen Vorbildern entlehnten Aufgaben, kompositionellen Schemen und Formen werden zwar umgestaltet und in verschiedener Weise verbunden, doch nur wenig weiterentwickelt. Es sind immer wieder dieselben, hauptsächlich auf Rogier, den Meister von Flémalle und Dirck Bouts zurückgehenden Versatzstücke, deren man sich ohne grundsätzlichen Fortschritt bedient. In den deutschen Werkstätten, an deren Werke nicht der Maßstab eines hohen Kennertums wie in den Niederlanden angelegt wurde, sondern die fast fabrikmäßig für den allgemeinen kirchlichen Bedarf zu arbeiten hatten, verwandelte sich bald, was begeisterte Adepten der neuen Richtung aus dem Westen als ein neues Evangelium gebracht haben, in einen wenig bewegten Provinzialismus. Der der äußeren künstle-

rischen Wirkung wegen die Natur abschreibende, sensuelle Naturalismus der Niederländer, dem die Naturtreue in erster Linie ein esoterisch künstlerisches Problem war, ein Problem des malerischen Wie, vermochte damals offenbar keine tieferen Wurzeln in Deutschland zu fassen, wo die Kunst, wie wir schon betont haben und noch weiter auszuführen haben werden, vor allem ein Organ der allgemeinen geistigen Belehrung und Bildung geblieben ist und immer mehr sich dazu entwickelt hat.

Nach dieser Richtung hin haben auch die niederländischen Einflüsse viel tiefer eingewirkt als in rein formaler Beziehung. Denn sie fielen mit einer neuen Stufe in der Entwicklung des deutschen geistigen Lebens zusammen, die man als Erweiterung der Bildungsinteressen auf weltliche Dinge bezeichnen kann. Um dies zu verstehen, müssen wir etwas weiter ausgreifen.

Betrachtet man die Geschichte der christlichen Welt in ihrer Gesamtheit, so zerfällt sie deutlich in zwei große Entwicklungsperioden. Sie sind nicht scharf durch ein bestimmtes Ereignis voneinander geschieden und setzen bei den einzelnen europäischen Völkern nicht gleichzeitig ein. Die erste dauert in ihren letzten Ausläufern in fortlaufender Weiterbildung bis gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts (es gab auch später noch Rückschläge), die Anfänge der zweiten liegen im späteren Mittelalter; sie erstreckt sich bis in die Gegenwart und scheint ihrem Ende entgegenzueilen. In der ersten suchten die Menschen den Sinn und das letzte Ziel ihres irdischen Daseins im Jenseits, in der zweiten wurde der Glaube an diese überweltliche Bestimmung der Menschheit immer mehr verdunkelt durch ein Streben nach irdischen Gütern und durch die damit verbundene Konzentration des menschlichen Geistes auf Fragen, Probleme und Anstrengungen, mit denen eine Förderung des weltlichen Hedonismus verbunden war. Diese neue Geistesrichtung der Menschheit führte zu neuen Formen, Spannungen, schließlich auch Katastrophen im wirtschaftlichen und sozialen Leben, zum Welthandel, Kapitalismus, Nationalismus und Imperialismus, in der geistigen Produktion zur Vorherrschaft der Naturwissenschaften und zu unerhörten technischen Erfindungen, die immer mehr als ein objektiver Gradmesser des Fortschreitens der Menschheit angesehen und gepriesen wurden, so daß diese ganze Periode in der Zukunft vermutlich den Namen des naturwissenschaftlichen und technischen Zeitalters führen dürfte.

Die vollständige Durchdringung des öffentlichen und privaten Lebens und der die Menschen beherrschenden Interessen durch die Überzeugung von der Notwendigkeit und beglückenden Kraft der künstlerischen, wissenschaftlichen und mechanischen Bewältigung der Natur im Dienste der größtmöglichen Steigerung aller äußeren Lebensbedingungen hat sich jedoch erst allmählich vollzogen. Bevor sie das einheitliche Merkmal der ganzen europäischen Kultur geworden ist und diese in allen ihren Grundlagen und Zusammenhängen umgestaltet hat, setzte sich die neue Auffassung der Welt und des Daseins im wesentlichen in einer geistigen Umwälzung durch, die sich in verschiedener Form bei den führenden Völkern des Abendlandes vollzogen hat.

Italien, durch antikes Vermächtnis unterstützt, ging voran mit der Begründung einer Kunst, die der alten, überweltlich gerichteten geistigen Gemeinschaft des mittelalterlichen Christentums eine natürliche weltliche Gesetzmäßigkeit und Harmonie, wie auch eine neue, auf Beobachtung der physischen Ursachen und Zusammenhänge beruhende Welterkenntnis entgegensetzte. Das führte einerseits zu einem neuen, von religiöser Überweltlichkeit unabhängigen Begriff der Schönheit und Monumentalität, andererseits brachte es jenen forschenden und erfindungsreichen Geist hervor, ohne den die rasche Entwicklung der modernen Naturwissenschaften und technischen Künste nicht möglich gewesen wäre. In der westeuropäischen Kultur ging die Verweltlichung der geistigen Interessen hauptsächlich von einer allmählichen Umgestaltung des philosophischen und theoretisch-wissenschaftlichen Denkens aus, welches zu einer immer weiter ausgreifenden Induktion und rückhaltlosen Beobachtung drängte, die seit Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts auch in der bildlichen Naturdarstellung zur Geltung kam. Die Naturtreue in der Kunst und die damit verbundenen Aufgaben erlangten einen Eigenwert, wie sie ihn bis dahin im Verlaufe der Entwicklung der Kunst nie besessen hatten: weit die Grenzen durchbrechend, die ihr in dieser Beziehung bis dahin gezogen waren, wurden sie der Ausgangspunkt einer neuen künstlerischen Erschließung der sichtbaren Welt in ihrem unerschöpflichen gegenständlichen und formalen Reichtum. Darin war ebenfalls ein rasches Abrücken vom Jenseits und ein Sichverlieren in dem, was die natürliche Umwelt den Menschen an Wissen und Genuß zu bieten vermag, enthalten.

Und Deutschland? Besaß es keinen Anteil an dieser Neugestaltung des europäischen Geisteslebens? Meines Erachtens war dieser Anteil groß



24. PLEYDENWURFF: KREUZIGUNG / MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK
ZU SEITE 157

und besonders wichtig. Wir haben gehört, wie sich in Deutschland ein neuer religiöser Bildungstrieb entwickelt hat, durch den das, was früher ein kirchlich dogmatisches Arkanum war, tiefer im Wissen und im seelischen Erleben aller Menschen verankert werden sollte. Schon darin lag ein Schritt zur „Vernatürlichung" der die Menschen beherrschenden Gefühls- und Gedankenmassen. Wissen ist Macht — dieser antikrhetorische Gedanke, verbunden mit der Vorstellung einer Bereicherung des individuellen Daseins, bemächtigte sich des geistigen Lebens einer ganzen Nation und erfüllte sie mit fieberhaftem Streben nach geistigen Schätzen — zunächst nach religiösen, bald aber, im Zusammenhange mit der allgemein wachsenden Verweltlichung der geistigen Interessen, mit dem Streben nach geistigen Schätzen überhaupt! Aus dem religiösen Bildungstrieb entstand ein allgemeiner Bildungshunger, der nach allem verlangte, was den Horizont erweitern und der Phantasie oder dem Gefühlsleben neue Nahrung bieten konnte. Die mittelalterliche Literatur und Wissenschaft war exklusiv, das heißt, nur für bestimmte Berufe, Stände oder Kreise bestimmt und konnte sich mit dem geschriebenen Buche begnügen. Das neue allgemeine literarische Bildungsbedürfnis erforderte aber eine mechanische Vervielfältigung der Schrift. Von hier zu der aus einem ähnlichen Bedürfnis entstandenen Bildvervielfältigung war nur ein kleiner Schritt. So wächst aus der neuen Geistesrichtung in Deutschland ein — wie kein zweites für diesen Abschnitt in der Geistesgeschichte der Menschheit charakteristisches — technisches Verfahren empor, so wie aus den neuen künstlerischen Anschauungen in Italien die Grundlagen der Anatomie oder neue, auf statischen, optischen usw. Gesetzen beruhende Erfindungen hervorgegangen sind.

Dabei stellte das gedruckte Wort das gedruckte Bild durchaus nicht in den Schatten. Schon die zeitliche Priorität des letzteren beweist, daß bildliche Darstellungen ein ebenso wichtiges Mittel der allgemeinen Erudition waren, wie verbale. Durch die Erweiterung der Bildungsinteressen haben auch sie neue Gebiete gewonnen, wie uns ein Vergleich der neuen Illustrationsdrucke mit den Protourkunden der Holzschnittkunst belehren kann. Mögen sie sich auch anfänglich an ältere handschriftliche Bilderfolgen angeschlossen haben, so war es doch ungemein wichtig, daß ganze Massen von bildlichen Vorstellungen in unvergleichlich höherem Grade als bis dahin geistiges Gemeingut geworden sind und das Streben nach allgemeiner bildlicher Erbauung zu einem Streben nach allgemeiner bildlicher Anschauung erweitert wurde.

Dieser boten nun die naturalistischen Errungenschaften der niederländischen Malerei neue Hilfsquellen, aus denen sich der gegenständliche Reichtum der Natur und des Lebens mit einer neuen Wirklichkeitswirkung auf die deutsche Illustration ergossen hat. Die Freude an bildlicher Erzählung und Schilderung wurde dadurch ungemein gefördert, und in kurzer Zeit entstehen überall in Illustrationen zu poetischen, geschichtlichen, religiösen, geographischen oder enzyklopädischen Werken neue Darstellungsstoffe und eine Fülle von neuen bildlichen Erfindungen, als ob in Deutschland die Einbildungskraft plötzlich Flügel erhalten und sich bemüht hätte, in wenigen Jahren das nachzuholen, was die westliche Kunst schon lange in so reichem Maße in der Handschriftenillustration besessen hatte, deren Zyklen übrigens vielfach auf die deutschen Bilddruckfolgen unmittelbar oder mittelbar eingewirkt haben dürften.

Dennoch handelt es sich da keineswegs um eine bloße Nachahmung. Bis dahin war das Verhältnis zwischen Literatur und Kunst ein ungemein kompliziertes. Neue bildliche Vorstellungen, die in der Poesie oder in der geschichtlichen Betrachtung, in wissenschaftlichen oder didaktischen Werken ihren Ursprung hatten, gelangten nur auf großen Umwegen in den allgemeinen künstlerischen Besitz. Was nun durch das Zusammenwirken von Schriftstellern, Zeichnern und Verlegern geschaffen wurde, war von vornherein eine Einheit, darauf berechnet, durch Schrift und Bild in das allgemeine geistige Bewußtsein breiter Massen überzugehen. Dies war doch etwas ganz anderes als die niederländisch beeinflußten Schablonen in der Kirchenmalerei — eine neue, zukunftsfrohe Kunst, und mehr als dies, ein neues Organ der allgemeinen geistigen Wirkung, die Verkörperung einer großen geistigen Bewegung, welche junge Künstler, die sich mit einem handwerklichen Betrieb ihres Berufes nicht begnügen wollten, mit Begeisterung erfüllen mußte und die auch den von den Niederländern übernommenen Stilelementen eine neue Bedeutung gab.

Sie wuchs rasch über den Rahmen einer rein formalen Problemstellung hinaus. Die Frage lautete nicht mehr nur: wie habe ich diesen oder jenen Gegenstand, diese oder jene Figur, Figuren- und Raumverbindung darzustellen, damit die Wiedergabe wahr und überzeugend wirke, wie die Wirklichkeit selbst, sondern dieses neue künstlerische Sehen wurde mit der Gesamtheit der geistigen Interessen als ein Mittel zu deren Erweiterung und Vertiefung verbunden. So wurde es allmählich über den



25. MEISTER E.S.: MADONNA MIT DEM BADENDEN KINDE / ZU SEITE 163

Begriff einer neuen künstlerischen Wahrheit hinaus zugleich der Ausdruck eines neuen Wissens, einer neuen Phantasiewelt, einer neuen Noetik, einer neuen Bildung — mit anderen Worten einer neuen allgemeinen Weltansicht, in welcher der niederländische Naturalismus nicht Selbstzweck war, sondern nur ein Mittel zum Zweck, und deshalb auch nicht die einzige Sprache der Kunst, wie in den Niederlanden, sondern seinen Einfluß mit anderen Ausdrucksmitteln teilen mußte, auf die wir noch zurückkommen werden.

Innerhalb dieser allgemeinen Tränkung der deutschen Malerei mit niederländischer Naturauffassung spielen sich naturgemäß auch künstlerische Sondervorgänge ab, unter denen einer besondere Bedeutung verdient. Das ist die Entwicklung des deutschen Kupferstiches. In seinen Anfängen vom Holzschnitt künstlerisch nicht wesentlich verschieden, trennt er sich allmählich immer mehr von ihm durch die Annäherung an Vorzüge der niederländischen Vorbilder, die im Holzschnittverfahren schwer erzielt werden konnten, vor allem durch die Feinheiten der Modellierung, durch reiche stoffliche und atmosphärische Schilderung und durch die fast unerschöpflich abwandlungsfähige Farbigkeit. Im Kupferstich waren diese Eigenschaften bis zu einem gewissen Grade leichter erreichbar, mußten jedoch zugleich selbständig gewonnen werden, da es sich nicht um eine bloße Nachahmung handelte, wie wir sie in gleichzeitigen Tafelbildern finden, sondern um eine Übertragung in eine Zweifarbenkunst, was der deutschen Kunst neue, auch formal tiefere Beziehungen zur niederländischen eröffnet hat.

Werfen wir einen Blick auf den Meister E. S., in dem die erste Periode des Kupferstiches gipfelt! Die Bereicherung der Darstellungsstoffe, die reiche, auf einem neuen freieren Erleben der Umwelt beruhende Erfindung teilt er mit anderen gleichzeitigen deutschen Künstlern, und wie bei diesen, gehen seine Kompositionen vielfach auf niederländische Vorbilder zurück. Doch zu alldem kommt noch etwas anderes: Versuche, auf die malerischen Grundelemente der niederländischen Naturwiedergabe einzugehen und auf ihrer Basis die verschiedensten Darstellungsstoffe neu zu bewältigen. Wohl fehlt seinen Blättern noch die durchgehende naturalistische Tonigkeit und Farbigkeit der späteren deutschen Stiche, doch in einzelnen Gestalten und Formen oder auch in der Wiedergabe der räumlichen Wirkung ist er ein Pfadfinder und Bahnbrecher, der der niederländischen Malerei nicht nur als einer gegebenen Tatsache gegenübersteht, nicht nur aus ihr schöpft und ihre Auffassung

der Naturwahrheit übernimmt, sondern auch selbständig den Weg zu gehen sich bemüht, den sie gegangen ist. Von Stich zu Stich paßt er die Zeichnung immer mehr den Aufgaben der niederländischen Naturbetrachtung an, lernt in der Modellierung den leichtesten Senkungen und Hebungen der Form zu folgen, durch helle und beschattete Flächen die Tiefe zu gliedern, und das zu einer neuen künstlerischen Heurese zu gestalten, was der Mehrzahl seiner deutschen Zeitgenossen eine erlernte Sprache war.

III

Auf dieser Grundlage baut Schongauer weiter. In seinen Beziehungen zur niederländischen Kunst können wir eine merkwürdige Entwicklung beobachten.

Zunächst sind einige Worte über die Chronologie seiner Werke zu sagen. Da es an bestimmten äußeren Hinweisen für ihre Datierung beinahe ganz fehlt, bot sie der Forschung die größten Schwierigkeiten, die durch Lösungsversuche mit ungeeigneten Mitteln eher vergrößert als vermindert wurden. Die Hilfe, die man bei der Aufstellung einer relativen zeitlichen Abfolge der Stiche in technischen Merkmalen oder in einer bestimmten Monogrammform finden zu können vermeinte, mußte schwankend, ja, wie sich gezeigt hat, geradezu irreführend bleiben, solange sie nicht durch weiter ausgreifende Beweismittel gestützt werden konnte. Wie so oft, hat auch in diesem Fragenkomplex Friedländer klar erkannt und ausgesprochen, worauf es ankommt, indem er in einem kurzen, doch inhaltvollen Aufsatze darauf hingewiesen hat, daß diese Beweismittel in der allgemeinen Stilentwicklung der graphischen Kunst Schongauers zu suchen und zu finden sind[1]. Man kann jedoch auf diesem zweifellos einzig richtigen Wege, wie ich glaube, noch weitergehen und weiterkommen, wenn man die Beziehungen des Fortschrittes in Schongauers Werken zu fremden Anregungen, die ihn veranlaßt haben können, näher untersucht.

Es ist zunächst auf eine Gruppe von Schongauers Stichen hinzuweisen, die stilistisch so sehr mit der vorangehenden Kunst zusammenhängen,

[1] Max J. Friedländer, Martin Schongauers Kupferstiche. Zeitschrift für bild. Kunst 1915, S. 105ff. Wohl versuchte bereits Wendland — Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907 — den Datierungen der Kupferstiche Schongauers stilkritische Beobachtungen zugrunde zu legen; er konnte jedoch, da sein Ausgangspunkt Einzelformen waren, zu keinen überzeugenden Ergebnissen gelangen.



26. SCHONGAUER: DER THRONENDE HEILAND, B. 70 / ZU SEITE 165

daß sie nicht aus der Spätzeit sein können, obwohl sie mit dem angeblich zweiten Monogramm bezeichnet sind. Es sind dies vor allem der thronende Heiland (B. 70), Christus Maria segnend (B. 71) und die Krönung Mariä (B. 72), deren altertümliche Komposition und Formenauffassung Jugendarbeiten vermuten läßt. Ihnen schließen sich andere Blätter an, wie die heilige Barbara (B. 63), die heilige Katharina (B. 64), die klugen und törichten Jungfrauen (B. 77 bis 86) und die große Kreuzigung (B. 25). In diesen Arbeiten finden wir durchwegs ein starkes Nachwirken der gotisch geschwungenen, von der Schwerkraft der Körper unabhängigen Linien, eines damals in den Niederlanden bereits altertümlichen Stils, den wir auch sonst in der deutschen Malerei vor Schongauer, insbesondere in der deutschen Graphik als Niederschlag der ersten Welle der niederländischen Einflüsse verbreitet finden. Ihn mag Schongauer vom Meister E. S. übernommen haben. In einzelnen dieser Stiche, wie in der großen Kreuzigung, kann außerdem eine über solche allgemeine Elemente hinausgehende Einwirkung Rogiers und seiner Schule wahrgenommen werden. Der Gekreuzigte, die Madonna und die Landschaft dieses Blattes erinnern an den Spätstil des Stadtmalers von Brüssel.

Dieser Richtung folgt eine zweite, in der sich bereits der Fortschritt spiegelt, der sich nach Rogiers Tod in der niederländischen Malerei vollzogen hat.

Ihr gehören in erster Linie die Stiche an, welche mit der Kolmarer Madonna im Rosenhag zusammenhängen. So die Madonna mit dem Papagei (B. 29). Die Komposition beruht auf einer alten Überlieferung, doch die Ausführung entspricht einer Auffassung, die auch in den Niederlanden neu war. In der freieren Raumauffassung, in dem natürlicheren Verhältnis zwischen Figur und deren architektonischer Einrahmung, in dem ponderosen, bis zum Bildrande sich erweiternden Dreieck der figuralen Komposition, in der lebhaften Bewegung Jesu, der nicht mehr ein unbeholfenes Wickelkind ist, sondern ein kleiner spielender Knabe von reiferen Körperformen, treten uns Neuerungen entgegen, die für die südniederländische Malerei der sechziger und siebziger Jahre charakteristisch sind und teils auf die Spätwerke des Dirck Bouts und seiner Schule, vor allem auf die neuaufblühende Schule von Brügge, in deren Mittelpunkte der junge Memling stand, zurückgehen. Eine Zusammenstellung von Mariendarstellungen Schongauers mit gleichzeitigen flandrischen beweist diesen Zusammenhang zur Genüge, bei dem man fast

zweifeln könnte, wer der Gebende war. Denn es handelt sich nicht mehr nur um Anleihen, die der deutsche Künstler bei den in der Naturwiedergabe überlegenen Niederländern sucht, sondern nur um Anregungen, die er mit Gleichwertigem zu vergelten vermag, ganz abgesehen davon, daß Schongauer auch Memling gegenüber der unvergleichlich bedeutendere Künstler war. Doch in Flandern stehen jene Neuerungen in organischer Verbindung mit der ganzen vorangehenden Entwicklung, aus der man sie Schritt für Schritt ableiten kann. Ihre Gleichzeitigkeit mit ähnlichen Neuerungen bei Schongauer spricht aber dafür, daß dieser anfangs der siebziger Jahre in Flandern war, wo er, wie fünfzig Jahre später Dürer, die führenden Künstler besuchte und mit lebhaftem Anteil alles verfolgte, was sie gegenüber der älteren niederländischen Kunst anzustreben begonnen haben.

Zur Stütze dieser Annahme kann man noch zwei andere Gründe anführen. Die Madonna im Rosenhag ist anders gemalt als die gleichzeitigen deutschen Tafelbilder, von denen sie die reichere Palette und die feinere Abstufung der Töne, wie auch ein leichtes, flüssiges Auftragen der Farben unterscheidet. Noch ausgeprägter als bei dem repräsentativen Gemälde, an dem auch Gesellen beteiligt gewesen sein dürften, finden wir diese nichtdeutsche Malweise in den kleinen Bildern Schongauers, die so gemalt sind, als hätte sie ein Niederländer geschaffen, was wohl sehr dafür spricht, daß sich Schongauer einige Zeit in den Niederlanden aufgehalten habe. Eines davon, die Geburt Christi in München, könnte während der niederländischen Reise entstanden sein. Die Typen der Madonna und des Jesukindes stehen den Werken der ersten Gruppe und Meister E. S. nahe; alles andere, z. B. die Gestalt des heiligen Joseph, die breit gemalte Landschaft, die starken Kontraste von Hell und Dunkel berühren sich auf das engste mit der Malerei um 1470 in Flandern. So ist das Bild eine Brücke zwischen den Werken der ersten und der zweiten Gruppe, auf die auch die Übereinstimmung mit der Madonna auf der Rasenbank (B. 30) hinweist, die zweifellos zu letzterer zu zählen ist. In den niederländischen Ateliers mochte Schongauer angeregt worden sein, ein kleines Andachtsbild — wie es in Deutschland bis dahin nicht üblich, dagegen in den Niederlanden als Zeugnis des individuellen Könnens seit Jan van Eyck bereits allgemein verbreitet war — zu malen, und zwar so zu malen, wie die niederländischen Meister selbst.

Dazu kommt jedoch noch etwas anderes: ein neu einsetzender Einfluß Rogiers. Der Name Rogier wurde seit jeher genannt, wenn von Schon-



27. SCHONGAUER: MADONNA MIT DEM PAPAGEI, B. 29^{II} / ZU SEITE 165

gauers Verhältnis zur niederländischen Kunst die Rede war. Vieles in den Werken des Meisters von Kolmar erinnert an ihn, was bereits Lambert Lombard veranlaßt haben mag, Schongauer als einen Schüler Rogiers zu bezeichnen. Doch man muß unterscheiden. Der Einfluß des Stiles Rogiers war bereits seit der Mitte des Jahrhunderts in Deutschland stärker als jeder andere niederländische Einfluß wirksam, und seine Elemente, mannigfaltig verarbeitet, waren in den Jugendjahren Schongauers bereits Gemeingut, dessen auch dieser sich bediente.

In der großen Anbetung der heiligen drei Könige (B. 6) finden wir dagegen eine engere und persönliche Beziehung zu einem bestimmten Gemälde Rogiers: nicht nur membra disjecta seines Stiles, sondern eine geniale Variation des Columba-Altares, dessen mächtigen Eindruck Schongauer in seine Sprache übertragen hat. Es ist naheliegend, die Quelle dieses Eindruckes in Rogiers Original selbst zu suchen, welches Schongauer noch in den Niederlanden oder in Köln gesehen haben dürfte. Daß der Stich den zuletzt besprochenen Werken Schongauers angeschlossen werden kann, beweisen die Formen, in die Rogiers Komposition übertragen wurde: das Jesukind, welches mit dem der Madonna mit dem Papagei zu vergleichen ist, die Madonna selbst, die der Maria im Rosenhag nahesteht, mit der die Figuren der Epiphanie auch den bauschigen schweren Faltenwurf teilen.

Doch auch in der Anordnung der Komposition weicht Schongauer von Rogier ab, und zwar in einer Richtung, für die wir in der gleichzeitigen niederländischen Malerei Belege finden können. An Stelle einer Vorderbühne, die durch eine Kulissenarchitektur vom Hintergrunde getrennt wird, ist der Versuch getreten, den Vordergrund mit dem Hintergrunde übersichtlich durch einen Reiterzug zu verbinden. Eine ähnliche Lösung finden wir in drei bekannten niederländischen Darstellungen der Epiphanie. Es sind dies die von Dirck Bouts in München, die Geertgens im Prager Rudolfinum und die von Gerard David in der Brüsseler Galerie. Daß diese drei Gemälde und Schongauers Stich auf das engste zusammenhängen, ersieht man, abgesehen von der Komposition, aus verschiedenen Einzelheiten, wie z. B. aus dem Typus des knienden Königs mit herabfallenden Haaren und Vollbart, oder aus der Gruppe eines alten und eines jungen Mannes, die an der Spitze des Gefolges stehen. Die älteste von diesen Darstellungen ist jene von Dirck Bouts, und die hätte zeitlich zweifellos Schongauer als Vorbild dienen können. Doch in der Auffassung der Figuren entfernt sich Schongauer sehr

weit von Bouts und nähert sich weit mehr Geertgen, dessen Gemälde nach der geläufigen Annahme später entstanden ist als der Stich Schongauers.

Ist diese Annahme falsch, was bei der vollständigen Unsicherheit aller zeitlichen Ansätze für Geertgens Werke denkbar wäre, oder liegt die Erklärung in einem verlorenen Zwischengliede? Folgendes scheint für letzteres zu sprechen. Der kniende König in Schongauers Stich geht auf Hugo van der Goes zurück. Wir finden eine ganz ähnliche, gleichsam von demselben Geiste erfüllte Gestalt auf dem Montforte-Altar, der nach Goldschmidts überzeugenden Darlegungen um 1470 entstanden ist[1]. Auch sonst berühren sich die Gestalten des Stiches vielfach mit jenen des großen Genter Meisters, so daß das Zwischenglied in dem Kreise um Hugo van der Goes zu suchen wäre.

War es vielleicht der Stich Schongauers selbst? Diese Frage führt uns zu einer anderen. Fassen wir noch einmal zusammen. Als ein selbständiger, genialer Meister steht Schongauer der niederländischen Kunst gegenüber — wie später Dürer der italienischen —, nicht ein tastender Nachahmer, sondern im Fluge sich aneignend und verarbeitend, was von den älteren Schöpfungen der niederländischen Kunst und von den lebenden Meistern für ihn zu lernen war. Doch was war dabei sein geistiges Eigentum? Bei allen Beziehungen und Entlehnungen ist doch der Gesamtcharakter seiner Darstellung grundverschieden von allen älteren und gleichzeitigen niederländischen Parallelen. Eine grundsätzlich andere Kunst spricht aus ihr, für die zwei Merkmale besonders bezeichnend sind. Einmal die Freude am Erzählen. Bei den flandrischen Künstlern wirkt die Darstellung wie eine Zusammenstellung von Modellstudien; bei Schongauer dagegen wie ein episch-anschaulicher Bericht. Dies war deutsch, nicht seit Urzeiten, wohl aber im fünfzehnten Jahrhundert, wo, wie wir gehört haben, das allgemeine geistige Leben von einem ungeheuren Bedürfnis nach Belehrung, Wissen und Phantasiestoffen und den entsprechenden Bildvorstellungen erfüllt gewesen ist. Es ist eine frischere, ursprünglichere Diktion bei Schongauer, die man in der deutschen Malerei vielfach zurückverfolgen kann, und — worin zugleich der zweite Zug liegt — eine poetische Vertiefung der Erfindung, als ob die Szene dem Künstler menschlich viel gegenwärtiger gewesen wäre.

---

[1] A. Goldschmidt, Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes. Zeitschrift für bild. Kunst 1915, S. 221ff.



28. SCHONGAUER: ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE, B. 6
ZU SEITE 167



29. ROGIER VAN DER WEYDEN: MITTELBILD DES COLUMBA-ALTARS (AUSSCHNITT) / MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK / ZU SEITE 167

Diese Eigentümlichkeiten sind noch auffallender in den übrigen Blättern des Marienlebens, die aus derselben Zeit stammen dürften, wie die Epiphanie. Wie bei dieser könnten wir auch bei der Heiligen Nacht (B.4) die Beziehungen zu der niederländischen Kunst um 1470 darlegen. Es ist aber kaum notwendig, den Beweis zu wiederholen. Wichtiger sind die Verschiedenheiten, die bei diesem Blatt besonders stark hervortreten.

Neu ist schon, daß die Szene in einen Innenraum verlegt wurde. Bei den Niederländern wird sie regelmäßig vor einer Dorfhütte frei in der Landschaft dargestellt, deren Ausführlichkeit zu den Dingen gehörte, an denen der Beschauer die Meisterschaft in der Wiedergabe der Natur bewundern sollte. Bei Schongauer sehen wir durch das zerstörte Mauerwerk in den gotischen Saal hinein, in dem die Wanderer Zuflucht gefunden haben und durch den die Hauptgruppe eingerahmt und von der Umwelt abgesondert wird, so daß an Stelle einer lockeren Addition eine größere Zusammenfassung getreten ist. In dieser Abgeschiedenheit herrscht eine gedämpfte Beleuchtung, deren Wiedergabe die größte Beachtung verdient. Die Helldunkel-Probleme, auf denen sie beruht, waren der niederländischen Malerei nicht unbekannt. Ihr Entdecker ist bereits Jan van Eyck, der sie besonders im Doppelporträt des Ehepaares Arnolfini und in der Kirchenmadonna zu einer Stufe entwickelt, die der Zeit weit vorauseilt und von seinen unmittelbaren Nachfolgern in den südlichen Niederlanden nicht erreicht wurde. Eine große Rolle beginnen sie erst wiederum im letzten Drittel des Jahrhunderts zu spielen. Sie treten uns am deutlichsten in einer Reihe von Nachtdarstellungen der Geburt Christi entgegen, die auf eine Komposition zurückgehen, welche sonderbarerweise genau dieselben Schicksale gehabt zu haben scheint wie die, an welche sich Schongauer in seiner Epiphanie angelehnt hat. Wiederum können wir die Vorstufen bei Bouts zum mindesten vermuten, und wiederum besitzen wir spätere Fassungen von Geertgen und Gerard David. In diesem Falle ist auch bereits die Vermutung ausgesprochen worden, daß ein Zwischenglied in der Kunst des Hugo van der Goes zu suchen sei, mit dem auch Schongauers Stich irgendwie zusammenhängt[1]. In der malerischen Auswertung der Beleuchtung steht nun Schongauer zwischen Bouts und Geertgen einerseits und den späteren Helldunkel-Darstellungen andererseits. Bei

[1] L. Baldass, Mabuses „Heilige Nacht", eine freie Kopie nach Hugo van der Goes. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Bd. 35, S. 34ff.

jenen beschränkt es sich im wesentlichen auf eine krasse Gegenüberstellung der schwarzen Nacht und einzelner grell beleuchteter Formen, wogegen Schongauer in höherem Maße auf die sublimeren Wirkungen einer Helldunkel-Beleuchtung eingeht. Er stellt keine Nachtszene dar: die Landschaft ist hell und silbern wie bei anbrechendem Tag, doch in dem Gewölbe ist es noch nicht hell, so daß der heilige Josef die Szene mit einer Laterne beleuchten muß. Ein Abglanz dieser Beleuchtung liegt auf der heiligen Familie und den Tieren, doch sie bilden nicht einen grellen Kontrast zu dem dunklen Hintergrunde, sondern lösen sich in allmählichen Übergängen und zartesten Abstufungen von ihm los. Schongauer übertrifft darin auch Hugo van der Goes und erscheint als der eigentliche Erbe dessen, was Jan van Eyck ein halbes Jahrhundert früher gleichsam vorausgeahnt hat.

Zugleich war dieser Fortschritt mit einer fundamentalen Umwertung der Zeichnung verbunden. Sie war in den Niederlanden und in Italien bis dahin wie im Mittelalter ein Hilfsmittel der formalen Konstruktion und eine farblose Unterlage für die Darstellung in Farbe und Beleuchtung. Die deutschen Kupferstecher haben begonnen, diese endgültige Wirkung, wie wir betont haben, schon in der Zeichnung selbst anzustreben. Doch kam man darin nicht über eine wenig selbständige Übertragung der in den Gemälden erreichten natürlichen Farbigkeit auf den Kupferstich hinaus, wogegen Schongauer die ihr zugrunde liegenden Probleme durch die reiche Abstufung der Linien und durch die Verwendung von Kreuzlagen autonom gelöst hat, wobei mit der dadurch bedingten Einschränkung der Ausdrucksmittel auch eine gewaltige Vertiefung der malerischen Aufgaben überhaupt erreicht wurde. So ist die Zeichnung selbst ein malerisches Grundelement und Spiegel der sinnlichen Erfahrung in ihrer ganzen Komplexität geworden, und diese neue Auffassung und Funktion der Zeichnung verbreitet sich als eine große künstlerische Neuerung überall hin, wo die Entwicklung die Blicke stärker auf die Darstellung der farbigen Erscheinung gelenkt hat. Man übernimmt sie in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts in den Niederlanden, doch auch in Italien; hier zuerst die Umbrer (von denen sie Raffael lernt), dann Mantegna in seiner Spätzeit und die Venetianer, so daß der direkte Weg, der von der niederländischen Kunst über den Kolmarer Goldschmied und Kupferstecher zu den malerischen Tendenzen des beginnenden Cinquecento führt, auf das anschaulichste dokumentiert ist.



30. GEERTGEN TOT ST. JANS: ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE / PRAG, KÜNSTLERHAUS / ZU SEITE 167

Dabei hatte die Helldunkel-Behandlung in Schongauers Blatt zugleich eine andere Aufgabe zu erfüllen als bei den älteren niederländischen Meistern. Sie ist mehr als nur die Niederschrift einer naturalistischen Beobachtung oder als die Verdeutlichung einer gegenständlich merkwürdigen und erhebenden Situation — sie dient zugleich, die Hauptfiguren zusammenschließend, kompositionellen Zwecken und steigert als Stimmungselement den Eindruck des trauten Beisammenseins.
Auf diesem liegt aber auch der Nachdruck in der gegenseitigen kompositionellen Bindung der Gestalten der Hauptgruppe. Wie bei den Niederländern sind Maria, der heilige Josef und selbst das winzig kleine Jesukind mehr dem Leben abgelauschte Gestalten als idealisierte und heroisierte göttliche Personen. Doch stärker als bei den Niederländern geht dieser Realismus bei Schongauer über die Beobachtung des äußeren Wirklichkeitsgepräges hinaus. Nicht nur in ihrem Habitus sind diese Helden der heiligen Geschichte aus dem Leben gegriffene Figuren, auch ihr Gehaben beruht nicht mehr auf der überlieferten liturgischen Feierlichkeit, sondern ist mehr einfach menschlich. Was sie vereinigt, ist kein außerordentliches Geschehen, keine besondere Festlichkeit oder Ergriffenheit, sondern eine schlichte und natürliche Empfindung, keine gesteigerten Affekte, sondern nur ein still-sinnendes Wesen im beglückenden Anschauen des Kindes, das diese Menschen aus dem Volke zu einer Zusammengehörigkeit vereinigt, deren Widerschein selbst auf die Tiere zu fallen scheint.
All dies: der Innenraum, das Helldunkel und die seelische Stimmung trennen die heiligen Personen von der Außenwelt. Sie gehen nicht in ihr auf, sind ihr nicht koordiniert, wie bei ähnlichen Darstellungen der Niederländer. Anderseits ist aber die Außenwelt nicht in den Hintergrund gedrängt, bildet nicht eine nur ergänzende Folie zu dem die Darstellung beherrschenden objektiven Aufbau der figuralen Komposition, wie in Italien. Es wird nur eine Grenze geschaffen zwischen der intimen Familienszene und der Umwelt, die sie von allen Seiten umschließt, von allen Seiten in sie hineinschaut und hineinspielt und doch von ihrer Stille durch eine Distanz getrennt ist. Von der Seite sehen Hirten in den Raum, nicht stürmisch anbetend sondern mit einer scheuen Zurückhaltung, als wollten sie, was sich ihren Augen zeigt, nicht stören. Und der Morgen blickt in die Halle und von oben durch das Loch in der Wölbung der Himmel, wie auch wir selbst durch die Öffnung der eingestürzten Vorderwand Zeugen dieser stillen heiligen Nacht sind, in der

nichts geschieht und doch alles voll Leben ist, alles wie ein ergreifendes süßes Lied tönt, wie es die Engel über dem Dache der Ruine singen. Bei Hugo van der Goes beteiligen sie sich an der Anbetung der Hirten, bei Botticelli sind sie göttliche Boten und Pagen der Madonna — bei Schongauer ist ihre Verbindung mit dem, was unter dem Dache vorgeht, über dem sie schweben, nicht körperlich greifbar, sondern nur dem mitfühlenden Beschauer verständlich. Sie sind ein Glied in der neuen subjektiv gefühlsmäßigen Vergeistigung und Verinnerlichung der Darstellung, in der Deutschland seit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts bereits einen großen Vorsprung hatte und die von Schongauer mit dem niederländischen Naturalismus verbunden wurde.

Sie umfaßt alle Kreatur, in die in der Einbildungskraft des Künstlers auch die leblose Natur einbezogen wird. Denn auch aus der Architektur, aus dem alten, zerfallenden, von Epheu überwucherten Gestein spricht zum Beschauer die Stimmung, die das Ganze erfüllt. Wie ganz anders werden Ruinen von Italienern dargestellt — als Musterkarten verschiedener Bauformen, oder auch von den älteren Niederländern — vom Gesichtspunkte der gegenständlichen Naturtreue und Wahrhaftigkeit. Wie die Niederländer hat auch Schongauer die Natur mit größter Treue geschildert, doch bei ihm hat dies eine andere, geistige Bedeutung. Die Niederländer malten Pflanzen naturwahr wie Spezimina eines Herbariums, Bauten so, daß man nach der Darstellung die Architektur neu aufbauen könnte, Geräte wie Porträts von Geräten. All dies kann auch Schongauer, doch er will und kann noch mehr.

Man betrachte zum Beispiel den Epheu etwas näher. Vielleicht hätte ein gleichzeitiger Niederländer, etwa in den Randleisten eines Gebetbuches, einzelne Blätter und Zweige der Natur mit größerer Genauigkeit nachgebildet, doch Schongauer kommt es nicht nur darauf an, sondern nicht minder auf das individuelle Leben, welches an einer solchen Pflanze beobachtet werden kann und welches darin, wie das Gewächs sich windet, emporrankt, verschlingt, an die Mauer anklammert und an ihr sich ausbreitet, zum Ausdruck kommt. Oder darauf, wie der Spitzwegerich im Mauerwerk wächst und wie dieses Mauerwerk selbst ein Teil des Lebens der Natur geworden ist, dem Walten der Zeiten unterworfen, ein Grab und zugleich die Wiege eines neuen, aus den Ruinen sprießenden Lebens. Das mittelalterliche omnia animata wirkt hier weiter, nur nicht mehr, wie im Mittelalter und wie noch in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in transzendentem



31. SCHONGAUER: HEILIGE NACHT, B. 4 / ZU SEITE 169

Sinne, sondern auf dem niederländischen Naturalismus aufgebaut und als Widerspiel des natürlichen sinnlichen und gefühlsmäßigen Erlebens der Umwelt und aller Dinge und alles Werdens, von dem sie erfüllt ist.

Der Phantasie sind dadurch neue Quellen eröffnet worden, und die heiligen Geschichten nehmen einen neuen Charakter an — als ob der Künstler Märchen erzählen würde, in denen eine geheimnisvolle Verbindung der Menschen mit der Natur besteht. In der Einbildungskraft verbinden sich Legenden mit Natureindrücken zu neuen poetischen und malerischen Vorstellungen. So in der Flucht nach Ägypten (B. 7) ein tropischer Hain, doch nordische Stimmung; ein Hirsch spaziert darin, und am Rande spielen Eidechsen, wächst Königskerze und Distel, der sich der Esel verständnisvoll nähert. In einer kleinen Waldlichtung, die von dunklen Schatten eingerahmt wird, rasten die Wanderer in idyllischer Einsamkeit. Der Erzählung gemäß haben Engel einen Baum herabgebeugt, um den Müden und Hungrigen seine Früchte zu bieten. Schongauer stellt den Vorgang anders dar; der kräftige heilige Josef zieht die Äste herab, und die kleinen zarten Englein bemühen sich, ihn darin zu unterstützen, wie Kinder mit kindlichem Eifer zuweilen versuchen, an der Arbeit der Großen teilzunehmen. Sie sind ein rein poetisches Element, wie später bei Dürer oder Altdorfer. Das Wunder kommt nicht von außen, es ist da — man muß es nur sehen — in der Poesie des Waldes, die Schongauer zum ersten Male darzustellen versuchte, und überall in der Natur ebenso wie in der reinen Menschlichkeit eines Vorganges, der keines Wunders bedarf, um schön und ergreifend zu wirken. Correggio hatte sicher dieses Blatt vor Augen, als er die Madonna della Scodella entwarf.

Doch auch das Übernatürliche fehlt bei Schongauer nicht, wie die berühmte Versuchung des heiligen Antonius beweist, welche ebenfalls den besprochenen Werken zeitlich nahesteht (B. 47). Der Schwerpunkt der Darstellung liegt hier in den monströsen Plagegeistern. Solche Unholde und Mißgestalten waren ein bezeichnendes Merkmal der christlichen Kunst mit ihrem Dualismus von Gut und Böse, Überwelt und Unterwelt, Gott und Teufel, die um den Menschen kämpfen. Im frühen Mittelalter beruhte ihre Darstellung in der Dämonisierung antiker Fabelwesen und auf orientalischen monströsen Verbindungen von Mensch und Tier. Etwa seit dem achten Jahrhundert wurden diese immer mehr durch andere ersetzt, die mehr auf abstraktem, mit einzelnen, der Tier-

welt entlehnten oder fratzenhaft verzerrten, menschlichen Formen verbundenen Liniengebilden beruhten, als auf anthropomorphen Vorstellungen; von irrealer Lebendigkeit erfüllt, wobei der allmähliche Fortschritt hauptsächlich darin bestand, daß sich die einzelnen Formen immer mehr Naturvorbildern genähert haben. Seit Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts verschwindet der Chorus der Unholde, Monstren und Drolerien überall, wo die Wirklichkeit über die frei schaffende Phantasie siegte. (In Deutschland später als anderswo.) Erst im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts wird er wieder lebendig, wofür das bekannteste Beispiel die Kunst des Hieronymus Bosch ist.

Daß Bosch in dieser Renaissance des Dämonischen nicht allein stand, beweist Schongauers Stich. Bestand etwa zwischen beiden Künstlern eine Verbindung? Man hat bisher die holländische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts allzusehr als einen bloßen Annex der flämischen betrachtet und dabei nicht genügend berücksichtigt, daß sie eine Sonderentwicklung verkörpert, die in vielfacher Beziehung von der südniederländischen verschieden war, dagegen, wie man besonders in der Skulptur beobachten kann, in ihrem reiferen Verlaufe manche Berührungspunkte mit der deutschen besaß. Ein zweiter Fehler bestand darin, daß man, durch Karel van Manders ungenaue Angaben irregeführt, das Wirken der führenden holländischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts viel zu spät ansetzte. In Geertgens Werken spiegeln sich die neuen Strömungen, die hauptsächlich unter dem Einfluß des Hugo van der Goes in der südniederländischen Kunst entstanden sind, nicht als etwas Vergangenes, sondern als ein Fortschritt, den er miterlebt und seinem Schüler Gerard David vermittelt hat, so daß bedeutende Werke des Künstlers bereits in den siebziger Jahren entstanden sein müssen[1]. Ouwater aber war ein Repräsentant der vorangehenden holländischen Kunst, so daß sein künstlerisches Wirken noch vor der Mitte des Jahrhunderts begonnen haben kann. Dies müssen wir bei der folgenden Betrachtung vor Augen halten. Daß Bosch um 1470 zu malen begann, also beiläufig in derselben Zeit, in der Schongauer die Künstlerlaufbahn betrat, ist von Baldass nachgewiesen worden[2].

Zeitlich wäre also die Kunst des Bosch als Ausgangspunkt der Darstellung Schongauers immerhin denkbar. Dennoch glaube ich in diesem

[1] L. Baldass, Ein Frühwerk des Geertgen tot Sint Jans und die holländische Malerei des 15. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Bd. 35, S. 1ff.
[2] L. Baldass, Die Chronologie der Gemälde des H. Bosch. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Bd. 38, 1917, S. 177ff.



32. SCHONGAUER: VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS, B. 47I
ZU SEITE 173

Falle die Priorität dem deutschen Künstler zuschreiben zu können. Schongauer knüpft an ältere deutsche Darstellungen teuflischer Gestalten an, wie wir sie z. B. auch beim Meister E. S. finden können (Erzengel Michael L. 166), und die Dämonen der Versuchung des heiligen Antonius entsprechen in ihrer Art und Auffassung ganz dem Wesen seiner Kunst. Es ist merkwürdig, wie dürftig die menschliche Phantasie ist, wenn es sich darum handelt, in phantastischen Bildungen über Naturformen hinauszugehen. Auch der scheinbare Reichtum des Mittelalters läßt sich mühelos auf wenige Grundtypen zurückführen, die nur selten durch ganz neue Vorstellungen bereichert wurden. Solche treten uns aber zweifellos bei Schongauer entgegen. Das Neue beruht dabei hauptsächlich auf dem sozusagen antianthropomorphen und doch animalischen Charakter der Monstren. Sie sind Tiere mit einzelnen menschlichen Gliedern und wie Menschen handelnd. Nicht wirkliche Tiere, sondern erfundene, und dabei doch nicht abstrakte Symbole, sondern von einer überzeugenden Vitalität, die darauf beruht, daß ihnen Vorstellungen zugrunde liegen, die der Beobachtung des Wesenhaften und Lebendig-Organischen in der Tierwelt entsprungen sind. Was für einen Fischleib, für eine Eidechse, für einen Froschkörper, für Vogelfüße und Hundeschnauzen, Fledermausflügel, Raubvogelköpfe und Raubvogelkrallen in Bewegung, Funktion und Ausdruck bezeichnend ist, wird zu neuen Typen des Ungeheuerlichen, des geistig und physisch Quälenden verarbeitet. Das ist ein besonders instruktives Beispiel dafür, wie sich aus dem neuen Naturalismus in Verbindung mit jenem tieferen Eingehen auf das Lebensvolle in den Naturschöpfungen und menschlichen Werken, wie wir es in der Darstellung der Pflanzen und Bauten beobachten konnten, zugleich überreal phantastische Bilder und Vorstellungen entwickelt haben und eine Phantastik und Märchenhaftigkeit entstanden ist, die nicht, wie im Mittelalter, in religiösen Lehren und in menschlichen Taten allein, sondern nicht minder in der Beobachtung des Naturlebens begründet ist.

Viele Wege führen von diesem Blatte, das kein geringerer als Michelangelo nachgezeichnet hat, zu der Kunst der Folgezeit, zu Bosch und Bruegel im Westen, zu Dürer und Grünewald in Deutschland und zu einer neuen Auffassung des Dämonischen in der ganzen Welt.

Bosch verwendet, um zu ihm zurückzukehren, in seinen Jugendwerken die Diablerien, durch die er berühmt geworden ist, noch nicht. Schongauers Stich war ihm nicht unbekannt, denn er verwendet seinen Grund-

gedanken, die Peinigung des heiligen Antonius in den Lüften, in der Darstellung der Versuchung desselben Heiligen, deren Original sich im Schloß Ayuda in Lissabon befindet, und in einem Stich des Hieronymus Cock nach Bosch wird Schongauers Stich sogar in Einzelheiten nachgeahmt[1]. Ich zweifle daher nicht daran, daß Boschens Phantasie durch Schongauers Anregung auf das bis dahin den Niederländern so fremde Gebiet des Dämonischen gelenkt wurde, welches den Künstler später immer mehr gefangen nahm. Es bereicherte sein Repertoire unendlich und gab auch dessen Schauspielern eine neue Bedeutung in grotesken Übertreibungen, Parodien auf das Alltagsleben und alles, was darin die Menschen quält und peinigt, in traumhaften, wie alpdrückenden Visionen wie auch in engerer Verwebung mit landschaftlichen Motiven. Bosch ist moderner im Sinne der Entwicklung der folgenden Jahrhunderte, doch die Art seiner Spukgestalten geht von Schongauer aus, und die Vorgeschichte der neuen Veranschaulichung der dunklen Mächte in der Natur und im menschlichen Leben ist nicht in der holländischen, sondern in der deutschen Malerei zu suchen.

Von einer anderen Seite als in den bisher besprochenen Darstellungen zeigt sich uns die Kunst Schongauers in einer Gruppe von Kupferstichen, welche historisch-dramatische Stoffe behandeln. Es sind dies der Tod Mariä (B. 33), wohl das zuletzt geschaffene Blatt des Marienlebens, ferner die große Kreuztragung (B. 21) und die Passion Christi (B. 9 bis 20), die in einer späteren Zeit entstanden sein dürften.

In allen diesen Blättern beschäftigt den Künstler ein bewegtes Geschehen. Die landschaftliche Szenerie tritt in den Hintergrund, und menschliche Handlungen und die sie bestimmenden seelischen Gewalten und Eigenschaften übernehmen die Führung. Dabei kann man einen deutlichen Unterschied zwischen den Passionsszenen und dem Tod Mariä wahrnehmen. Die der Gottesmutter in ihrer letzten Stunde beistehen, sind wuchtige Gestalten von jener Monumentalität, wie sie einzelnen Figuren des Hugo van der Goes eigentümlich ist, an den auch die Tiefenkomposition des Stiches erinnert, und von einem Pathos, in dem man ein Nachwirken der Werke Rogiers erblicken könnte. Weit stärker jedoch als dieses Nachklingen niederländischer Eindrücke ist ein neuer Realismus, der nicht auf der niederländischen äußeren Natur-

[1] Abgebildet bei Lafond, Hieronymus Bosch, Brüssel 1914, Tafel 62. Daß Bosch Schongauers Stiche auch sonst kannte, beweist der kuriose tropische Baum, der aus Schongauers Flucht nach Ägypten stammt, auf dem Flügel des Gartens der Lüste im Escorial.



33. SCHONGAUER: TOD MARIÄ, B. 331 / ZU SEITE 176

treue beruht, sondern die alten Idealgestalten der christlichen Kunst körperlich und geistig neu ins real Menschliche überträgt. Obwohl die alten Typen im wesentlichen beibehalten wurden, wirken doch die Jünger Christi in ihrer Erscheinung und in ihrem Gehaben, in ihren knorrigen und ungehobelten Gestalten, mit struppigen Handwerkerköpfen und schlichter Ergriffenheit, Andacht und Teilnahme nicht als heroische Zeugen vergangener Ereignisse und ebensowenig als ein bloßes Abbild des Wirklichen, sondern als erlebte Menschlichkeit und eine mehr nur auf der sichtbaren Erscheinung beruhende Übertragung der Erzählung in das natürliche Empfinden der Gegenwart, so daß die Darstellung als die Wiedergabe einer ergreifenden Begebenheit erscheint, die sich in Kreisen einfacher, aber tief empfindender Menschen in der Umgebung des Künstlers vollzogen hat.

Dieser Realismus ist nicht neu, sondern wurzelt in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und der sie beherrschenden Gegenüberstellung des transzendent Abstrakten und menschlich Realen. Durch die niederländischen Einflüsse im dritten Viertel des Jahrhunderts zurückgedrängt, gewinnt dieser Realismus, nachdem ihre Flut abzulaufen begonnen hat, wiederum das Übergewicht. Die Ausdrucksmittel in Schongauers Stich sind die eines Künstlers, der durch die Schule der Niederländer gegangen ist, doch die Auffassung des geistigen Inhalts entspricht jener Gesinnung, aus der einst Lukas Moser, Konrad Witz und Multscher ihre Werke geschaffen haben. Nur war der Realismus Schongauers weniger abrupt als der seiner Väter in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die in elementar gewaltiger, zuweilen brutaler Ursprünglichkeit den ewigen und unbegrenzten geistigen Gütern die körperliche und geistige Realität im Prinzip entgegenstellten, während sie bei Schongauer weit mehr der Ausgangspunkt der bildlichen Invention und Einheit und, mit Beobachtungen verbunden, die Quelle ihrer Bereicherung geworden ist.

All dies wird noch viel deutlicher in der Passion, die in vieler Beziehung dem Tode Mariä nahesteht. Schon die zyklische Darstellung des Leidensweges Christi entsprach nicht den Gepflogenheiten der damaligen vlämischen Kunst, von der sich Schongauer, ohne daß in Details die Überreste ihrer Einwirkung ganz verschwunden wären, in den Passionsszenen immer weiter entfernt. Die Komposition ist gedrängt; nicht Naturstudien sind die Hauptsache, sondern die Erzählung der bewegten und bewegenden Ereignisse, die auf der Gegenüberstellung des Dulders und der

Masse seiner Feinde beruht. Bei diesen kommt es in erster Linie auf die Schilderung ihrer bösen Instinkte, ihrer Roheit und Mitleidslosigkeit an, die durch leidenschaftlich wilde Bewegungen und Gesten, vor allem aber durch die Physiognomien ausgedrückt werden, wie dies in der mittelalterlichen und auch noch in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts allgemein üblich war. Nur ersetzte Schongauer ihre typischen Ausdrucksmittel durch physiognomische, auf reicher Lebensbeobachtung beruhende Studien. Die zwölf Blätter enthalten eine ganze Galerie von Gestalten, die ihrer geistigen Charakteristik nach aus dem Leben gegriffen zu sein scheinen und die die dunkle Folie bilden, von der sich die ruhige und verklärte Idealgestalt Christi um so wirksamer abhebt. Das ist eine andere Kunst als die artistisch kultivierte der Maler von Gent und Brügge. Wie Michelangelo einige Jahre später, sich von der mechanisierten Naturtreue Ghirlandajos abwendend, auf Giotto und Masaccio, auf Giovanni Pisano und Quercia, diese Urquellen der toskanischen figuralen Kunst zurückgreift, so kehrt auch Schongauer, nachdem er durch die Schule der Niederländer gegangen war, zu dem zurück, was in der älteren deutschen Kunst originell und groß gewesen ist. Von ihrem Streben ausgehend, das böse Prinzip im Menschen den himmlischen Mächten zur Vertiefung des religiösen und künstlerischen Erlebnisses entgegenzustellen, gelangt er über den niederländischen Naturalismus zu einer realistisch-psychologischen Menschenschilderung, an die später Dürer angeknüpft hat und die zugleich ebenso wie Schongauers phantastische Erfindungen auf die holländische Malerei eingewirkt hat, wie uns wiederum Werke des Hieronymus Bosch belehren können. Die große Steigerung des physiognomischen Ausdrucks findet man auch bei Bosch zuerst in Passionsszenen, wo bei den frühesten in der Komposition, in ihrer Bewegtheit und in einzelnen Typen Schongauers Einfluß kaum zu verkennen ist[1]. Mit Recht ist vor kurzem hervorgehoben worden[2], daß Bosch einsam neue Wege in der niederländischen Malerei eingeschlagen hat. Doch diese Wege kreuzen sich so deutlich mit alten Elementen der deutschen Kunst und speziell mit der Entwicklung Schongauers, daß es sich um keinen Zufall han-

[1] Es wären die Passionsszenen auf der Rückseite der Tafel mit Johannes auf Pathmos im Kaiser-Friedrich-Museum und die Ausstellung Christi, einst in der Sammlung Kaufmann (jetzt Frankfurt, Städel), zu vergleichen. Auch die auffallende Übereinstimmung der Vorderseite des Bildes im Kaiser-Friedrich-Museum mit Schongauers Darstellung des heiligen Johannes auf Pathmos (B. 55) dürfte kein Zufall sein.

[2] Von Baldass in dem zuletzt zitierten Aufsatz.

deln kann, wobei allerdings Bosch die deutschen Anregungen rasch vom holländischen künstlerischen Empfinden aus verarbeitet und selbständig weiterentwickelt hat. Diese Beziehungen schließen natürlich nicht aus, daß die Fäden gleichzeitig auch umgekehrt gelaufen sind, wie Schongauers großartigstes Werk, die Kreuztragung (B. 21) vermuten läßt.

Die rührende, zusammensinkende Gestalt Christi und im Gegensatze dazu die wilde, brutale Soldateska erinnern an die Passionsszenen. Diese Gruppe ist jedoch in ein großes weltliches Schauspiel eingefügt, in einen langen Zug, der sich in weiter Landschaft wie auf einer Bühne langsam aus Jerusalem zum Kalvarienberg bewegt, in einer phantastisch-fremdartigen Inszenierung, zugleich mit zahlreichen genremäßigen Motiven verbunden. Nicht nur in der Komposition, sondern auch in vielen Details beruht dieser Zug auf einem Schema, welches in der holländischen Malerei in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten und zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts eine große Rolle spielte und welches auf eine Komposition zurückgeht, die man früher Jan van Eyck zugeschrieben hat, die aber meiner Überzeugung nach ebenfalls holländisch ist[1]. Daß Schongauer dieses Schema aus der holländischen Kunst übernommen hat, kann wohl kaum bezweifelt werden. Die Gruppe mit der klagenden Madonna, die auf der Kopie des Originals fehlt, findet sich, und zwar in weitgehender Übereinstimmung, in den späteren holländischen Redaktionen der Darstellung ebenso wie bei Schongauer, und vor allem besteht ein deutlicher Zusammenhang mit den Holländern in den Physiognomien und in den genremäßigen Gestalten. Die Profilköpfe mit Adlernase und vorspringendem Kinn, Spiegelbilder von Willensmenschen, die gedrungenen, stumpfsinnigen oder tierisch verzerrten Gesichter des gemeinen Volkes oder die aufmerksamen, doch verschlossenen Mienen der Reiter sind Merkmale, die man in Schongauers früheren Werken nicht findet, die jedoch der holländischen Malerei von Ouwater bis zu den Romanisten eigentümlich sind. Dem entspricht es auch, daß alle an dem traurigen Schauspiel sei es als Handelnde, sei es als Zuschauer Beteiligten als geistige, in einen einheitlichen geistigen Zusammenhang einbezogene Potenzen mitzusprechen haben. Wie wunderbar ist in dieser Beziehung der Reiter links in der Ecke.

---

[1] Vgl. F. Winkler, Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck, Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. 37, 1916, S. 287ff. und meinen Aufsatz über die Anfänge der holländischen Malerei im 39. Band derselben Zeitschrift.

Wie ein dunkles Geschick wälzt sich die Menschenmasse heran. Sie stockt für einen Augenblick, durch den niedergesunkenen Christus aufgehalten; gleich wird sie aber weiter ziehen der Richtstätte entgegen, über der eine große schwarze Wolke liegt. Die Störung hat auch den jungen Reiter zum Innehalten bewogen. Er wendet sich um, und sein Blick streift Christus — ein Blick, in dem sich Mitleid mit Verachtung vereinigt, ein Blick von so großer Meisterschaft des psychischen Charakterbildes, wie wir sie bei keinem Zeitgenossen Schongauers finden und wie sie auch bei ihm nicht möglich gewesen wäre ohne die Voraussetzung einer Kunst, die wie die holländische in ihrem ganzen verfolgbaren Verlaufe in der Darstellung der Menschen mit der äußeren Naturtreue mehr das passive psychische Innenleben als Leidenschaften und Handlungen zu verbinden gewohnt gewesen ist[1]. Was bei Schongauer in einem bestimmten Zeitpunkte seiner Entwicklung einsetzt, ist bei den Holländern ein allgemeines Schulmerkmal, weshalb eine Beeinflussung des deutschen Meisters durch die holländische Malerei anzunehmen ist, und zwar um so mehr als ein ähnliches Verhältnis auch in den genremäßigen Zügen seiner Darstellung festgestellt werden kann.

Solche Züge waren gewiß nicht neu. Bereits in der gotischen Kunst hat man alle Nebenfiguren der heiligen Geschichten in das Leben der Gegenwart übertragen und in der ganzen niederländischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts sind, als Staffage der Werke der kirchlichen Kunst oder auch als selbständige Stoffe der profanen Erzählung, genremäßige Gestalten und Szenen keine Seltenheit. In Deutschland haben sie, besonders in der Illustration, rasch eine große Verbreitung gefunden, so daß sie sowohl in illustrierten gedruckten Büchern, als auch in einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen zahlreich auftreten.

In Schongauers Kreuztragung hat jedoch das Genremäßige eine neue Bedeutung. Es ist nicht nur naturalistisches Beiwerk, eine Hülle oder durch rein gegenständliche Interessen bestimmt, sondern bildet die Voraussetzung der wahrhaften Menschenschilderung und ist auf diese Weise mit dem ganzen geistigen Inhalt der Darstellung untrennbar verbunden.

Auch darin kann man bei den Holländern eine vor Schongauers Stich einsetzende und ununterbrochen bis zum siebzehnten Jahrhundert fortlaufende Entwicklungslinie beobachten. Ihre Anfänge liegen da, abgesehen von älteren Vorstufen, bereits in den frühesten Arbeiten von

[1] Vgl. Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses Bd. 23, S. 71ff.

Geertgen und Bosch und besonders letzterer wußte die neue Wage der Menschenbewertung bald mit einem ganzen aus Träumen und Wahrheit gewebten Speculum mundi zu beschweren. Gewiß gab es bei Schongauer ebenfalls gewissermaßen eine latente Möglichkeit sowohl in seinen religiösen, als auch in seinen profanen Darstellungen — man erinnere sich nur des köstlichen Auszuges zum Markte (B. 88); doch zwischen solchen getrennten Rudimenten und dieser Ableitung der für die Menschheit wichtigsten Ereignisse aus ihrer natürlichen Beschaffenheit in der Kreuztragung ist eine so große Kluft, daß sie durch die Annahme einer anderswo liegenden Vorgeschichte und eines von ihr ausgehenden und die schlummernden Kräfte auslösenden Anstoßes zu erklären ist, der nach der ganzen Sachlage nur in der holländischen Malerei gesucht werden kann. Von einer bloßen Nachahmung kann bei Schongauer in diesem Zeitpunkte seiner Entwicklung keine Rede sein. Ungeachtet der Entlehnungen und der Verwandtschaft in der Auffassung des geistigen Inhaltes, ist doch die Kreuztragung ein Werk von selbständiger und bahnbrechender Originalität, welches besonders in zwei Punkten über die Schöpfungen der gleichzeitigen Holländer weit hinausgeht: in der Darstellung des bewegten Geschehens und in dessen Zusammenfassung zu einer großen dramatischen Wirkung.

Bei den Holländern ist die Landschaft das vorherrschende Element im bildlichen Zusammenschlusse. Die figurale Komposition zerfällt in Gruppen und Einzelgestalten, die durch die Landschaft und durch einen geistigen Gehalt vereinigt werden, der mehr in einem passiven Insichaufnehmen der Eindrücke durch die an dem dargestellten Ereignis beteiligten Personen besteht als in einer aktiven Beteiligung an ihm. Dabei ist es dem Beschauer überlassen, den einheitlichen bildlichen Zusammenhang zwischen Figuren und Raum einerseits und den Figuren untereinander herzustellen. Bei Schongauer trat die Landschaft in den Hintergrund und obwohl sie den die figurale Komposition zusammenfassenden Rahmen bildet, liegt doch der Nachdruck auf dieser. Das traurige Schauspiel, welches wie die historischen Ereignisse auf römischen Triumphalreliefs an den Augen des Beschauers vorbeizieht, beherrscht wie im Mittelalter und wie auch noch in den großen giottesken Kompositionen die Darstellung ganz und gar — mit dem Unterschiede, daß an Stelle der annalistischen Aufzählung und Aneinanderreihung der Szenen und Figuren ein einheitlicher Zug, ein einheitliches Sichabrollen des bewegten Geschehens getreten ist — eine Menschen-

menge, die durch die Beteiligung an einer nicht alltäglichen Begebenheit in Bewegung kam. Da gibt es keine bloße Staffage; alle, die wir da sehen, sind an dem, was geschieht oder geschehen wird, irgendwie, pflichtmäßig oder aus bösen Instinkten, leidend oder auch nur aus Neugier interessiert. Darauf beruht die ungeheure Lebendigkeit des Ganzen, die um so wirksamer ist, als sie zugleich mit einer dramatischen Steigerung verbunden wird. Die Bewegung des Zuges, der sich wie eine Schlange von der Stadt her in die Felsen zur Richtstätte windet, wächst und verwickelt sich in seiner Mitte. An Stelle des einfachen Vorwärtsschreitens ist eine Fülle von Bewegungsmomenten getreten — ein dramatischer Höhepunkt, zusammenfallend mit dem ideellen, der anders hervorgehoben wird, als es in der älteren Kunst üblich war. Das Neue liegt in einer engeren Verkettung des Leidens Christi mit dem, was man heute als Psyche der Massen bezeichnen würde. Der ganze Vorgang — mehr als ein bloßer historischer Bericht oder eine ins Allmenschlich-Heroische übertragene Erzählung oder auch ein Mittel der religiösen Andacht und Erhebung — verwandelt sich in ein packendes Lebensbild, dessen Tragik auf dem aufgebaut wird, was die dargestellten Menschen in ihrem Empfinden und Wollen, in ihren sittlichen Eigenschaften charakterisiert. In dem Anfang und am Ende des Zuges ist diese psychische und soziale Verschiedenheit und Abstufung der Menschen als ein Merkmal der „Menge" dargestellt; in der Mitte entwickelt sich daraus ein dramatischer Konflikt, in dem sich das Edle und das Gemeine, bestialische Wut und göttliches Sichopfern für die Menschen, in grellem Gegensatze gegenüberstehen. Und über all dem wirkt eine höhere Macht, die diesen Strom lenkt, damit sich das Schicksal erfülle. Unwiderstehlich lenkt sie ihn aus dem Tale mit der Stadt hinauf durch Schluchten in die Berge, der dunklen Wolke zu, die die Bogenbewegung des sich dahinwälzenden Verhängnisses aufnimmt, um es auf die Stadt hin zurückzuführen, in der sein Ausgangspunkt lag.

Nichts könnte uns deutlicher darüber belehren, wie falsch es ist, die Entstehung der neuzeitigen Kunst immer wieder nur auf die Italiener und Niederländer zurückzuführen, als dieser Kupferstich, in welchem in nuce jener auf der Schilderung der Charaktere und der die Massen bewegenden psychischen Kräfte beruhende epische und dramatische Stil enthalten ist, der nach der Rezeption und Überwindung der italienischen Einflüsse die Grundlage der Auffassung des Tragischen in der Kunst der Neuzeit geworden ist.



34. SCHONGAUER: KREUZTRAGUNG, B. 21 / ZU SEITE 179

Schongauer selbst hat diesen Weg nicht weiter verfolgt. Die letzte Reihenfolge seiner Arbeiten, die wir noch zu besprechen haben und von der ich annehme, daß sie auch zeitlich die letzte war, geht ganz anderen Zielen nach, welche, soweit es sich um die Entwicklung des graphischen Verfahrens handelt, von Friedländer trefflich erläutert wurden. In der Zeit, als der Meister stark unter dem Einfluß der Niederländer stand, ging sein Streben dahin, die malerischen Vorzüge ihrer Werke in der Schwarzweißtechnik nachzuahmen. In den Blättern, die noch zu besprechen sind, beschränkt er sich auf das, was dem Kupferstichverfahren entspricht und mit seinen Darstellungsmitteln ohne Gewalt erschöpfend dargestellt werden kann. Dadurch nähert sich Schongauer seinen frühen Arbeiten. Doch was in diesen primitiv suchend war, verwandelt sich in den Spätwerken in hohe Vollendung und meisterhafte Sicherheit, die jedoch gewiß nicht nur technischer Natur waren, sondern auf einer unvergleichlich freieren Bewältigung aller formalen Probleme, welche sich Schongauer in der mittleren Periode seines Schaffens angeeignet hatte, beruhten und auch durch neue künstlerische Ziele bedingt waren. An Stelle der weit ausgesponnenen Erzählungen traten Einzelfiguren oder ganz einfache Kompositionen. Während in den Blättern der mittleren Zeit geradezu ein horror vacui herrschte, wird nun auch dort, wo eine Landschaft dargestellt ist, der Hintergrund möglichst als eine einheitliche lichte Fläche behandelt, auf das sparsamste gegliedert, ohne jede Spur jener deskriptiven Ausführlichkeit, die in den Werken der gleichzeitigen Niederländer gefunden werden kann. Im älteren deutschen Kupferstich wurde sie vielfach notgedrungen eingeschränkt, Schongauer aber verzichtet in seinen Spätwerken auf sie, da es ihm vor allem um die klare Reliefwirkung der Figuren zu tun war. Die älteren, naturalistisch-lebhaften Bewegungen weichen einer Einordnung in die Bildebene, die eine klar übersichtliche Ausbreitung der Formen in ihrer plastischen Wirkung gestattet. Zugleich wurde die diffuse Komposition durch eine konzentrierte ersetzt. An Stelle der Häufung der Motive trat eine harmonische Gliederung der Bildfläche, und eine zarte Rhythmik durchflutet die Linien und verbindet die beiden Figuren des Noli me tangere (B. 26) zu einer formal einheitlichen Gruppe und fördert auf diese Weise die Auffassung ihres geistigen Inhalts auf das nachdrücklichste. Der Realismus der mittleren Periode ist verschwunden: zwei Idealgestalten, in der Erscheinung, in der Stellung und in den Gesten voll stiller Feierlichkeit zu einem

Akkord vereinigt — ein Stil, der sich dem spätgotischen zu nähern scheint und doch ganz anders beschaffen ist, der das Ideale nicht jenseits der Natur und des Menschlichen sucht, sondern beides in die Sphäre des Idealen und Hoheitsvollen erhoben hat.

Es ist sicher kein Zufall, daß sich Schongauer in dieser Zeit immer wieder um die Darstellung einer männlichen stehenden Einzelfigur bemüht. Ihre Reihenfolge bedeutet die Entstehung eines neuen statuarischen Stiles, in welchem die gotisch-überrationellen Motive durch den natürlichen Aufbau und Zusammenhang der körperlichen Formen ersetzt wurden. Man denke sich etwa den heiligen Johannes den Täufer (B. 54) als Statue ausgeführt: welches Werk der gleichzeitigen deutschen Skulptur stünde der Renaissance näher?

In den Aposteln (B. 34 bis 45) zeichnet er wuchtige Gestalten, bei denen man von einer Wahlverwandtschaft mit Donatellos Werken sprechen könnte. Die lastende Schwere des Gewandes, sein Verhältnis zum Körper in Verbindung mit einfachen monumentalen Standmotiven, klare Umrisse der imposanten Idealgestalten, all dies beweist, wie sehr formale Probleme, auch unabhängig von den technischen, Schongauer zu beschäftigen begonnen haben und ihm wichtiger geworden sind als die Erweiterung der Anschauung.

Daß auch die Probleme der Darstellung des Nackten, im Sinne der Renaissance aufgefaßt, in dieser Zeit Schongauer zu beschäftigen begonnen haben, beweist der große heilige Sebastian (B. 59). Nicht um Ähnliches zu erreichen handelt es sich, sondern um den Versuch, durch eine schärfere Betonung der Gelenke und deutliches Hervorheben und bestimmte Abgrenzung der Muskulatur zu einem neuen organisch-natürlichen Aufbau des Körpers, wie er die Hauptaufgabe der italienischen Kunst seit Donatello war, zu gelangen.

Alle diese Neuerungen: Beschränkung auf Probleme der Figurendarstellung, objektive Rhythmik, reliefmäßige und statuarische Wirkung, Idealisierung, oder mit anderen Worten — die Wendung vom Individuellen zum Allgemeingültigen und das damit verbundene Übergewicht der formalen Probleme der subjektiven Beobachtung gegenüber entsprechen einer Auffassung der Kunst, die in Italien die Frucht einer weit zurückreichenden Entwicklung war und die man unter dem Namen der italienischen Renaissance zusammenzufassen pflegt. Daß Schongauer in ihre Bahnen einlenkte, wird uns nicht wundern, wenn wir bedenken, wie damals, besonders im Westen, von Jahr zu Jahr ihr



35. SCHONGAUER: JOHANNES DER TÄUFER, B. 54 / ZU SEITE 184

Einfluß im Wachsen begriffen war. Es ist nicht einmal notwendig anzunehmen, daß er selbst italienische Kunstwerke gesehen habe, obwohl auch dies nicht ausgeschlossen ist, da ihm italienische Drucke vieles vermitteln konnten — doch abgesehen davon: der Italianismus lag in der Luft und auf verschiedenen, uns vielfach nicht erforschbaren Wegen nähert man sich der geistigen Kultur der Renaissance, bevor noch von ihrem direkten Einfluß gesprochen werden kann.

Dazu kam etwas anderes. Ungeachtet der Übereinstimmung in der Problemstellung wirkt Schongauers Sebastian, um zu ihm noch einmal zurückzukehren, nicht italienisch. Die Probleme berühren sich, doch das Sentiment ist verschieden. Eine merkwürdige Unruhe herrscht in allen Formen und Linien: in dem gewundenen Stamm und seinen dürren Ästen, in dem flatternden, knittrigen Tuch und in den Umrißlinien des Körpers. Gerade Linien fehlen beinahe ganz, alles ist in Kurven verwandelt, in denen ein von der italienischen Gesetzmäßigkeit unabhängiges künstlerisches Empfinden nach Ausdruck ringt. Um dies zu verstehen, müssen wir noch einmal zu der allgemeinen Entwicklung der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts zurückkehren.

IV

Liebt es die ältere naturwissenschaftlich orientierte Darstellung, die künstlerische Entwicklung mit dem Wachstum einer Pflanze zu vergleichen, so läge unserer Auffassung das Bild eines ununterbrochenen Ringens um den geistigen und formalen Inhalt der Kunst zugrunde. Väter und Söhne bilden zumeist einen Gegensatz, das heißt, eine neue Generation wendet sich von dem künstlerischen Streben der vorangehenden ab und sucht neue Wege, wobei sie sich oft der von dieser verlassenen Stufe nähert, ohne jedoch zu ihr vollständig zurückzukehren. Ein ähnlicher Prozeß hat sich auch in der deutschen Malerei am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts vollzogen. Die engen Beziehungen, die sie im dritten Viertel des Jahrhunderts mit der niederländischen Kunst verbunden haben, lockern sich allmählich; die Früchte dieser Beziehungen, die liebevolle treue Wiedergabe der Wirklichkeit und der Drang nach Anschauung bleiben bestehen, ja beginnen erst zu reifen, ohne jedoch den Begriff des Künstlerischen zu erschöpfen, der nun wiederum stärker in einem über die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung hinausgehenden Fluge der Einbildungskraft verankert wurde.

Besonders deutlich können wir das in der Buchillustration beobachten. In demselben Maße, als das „Abbilden der Umwelt" reicher und kunstvoller wird, wächst auch die Freude an dem durch Natur- und Lebenseindrücke angeregten, doch ungehemmten und mehr aus inneren als aus äußeren Quellen des künstlerischen Erfindens fließenden Phantasiespiel. Wie sonderbar ist z. B. der Totentanz in Schedels Weltchronik! Da fehlt alles, was die Ruhmestitel der gleichzeitigen niederländischen oder italienischen Malerei bildete, sowohl die naturalistische Landschaft, die gegenständlich reiche Schilderung, die stoffliche Treue in der Wiedergabe der Natur, wie man sie bei den Niederländern findet, als auch die regelmäßig aufgebaute Komposition, die zeichnerische Exaktheit, die anatomisch und plastisch objektiv überprüfbare Darstellung der Körper, wie sie die italienische Kunst anstrebte. Von diesem Gesichtspunkt gesehen ist die Darstellung armselig, doch die Armut verwandelt sich in packende Originalität, wenn man einen anderen Maßstab anzuwenden versucht und dieses Totenlied nicht als eine Niederschrift der sinnlichen Wahrnehmung oder als deren formale Idealisierung, sondern als eine Kunst auffaßt, in der die Form und Linie weniger auf äußeren Eindrücken als auf phantastischen Vorstellungen beruht und diesem folgend ein von dem Naturvorbilde unabhängiges Eigenleben führt. Auch die Niederländer und Italiener zeichnen in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zuweilen Totengerippe, die ersteren mit treuer Nachahmung der Einzelheiten, die letzteren mit dem Streben nach anatomischer Richtigkeit. Von beidem kann in unserer deutschen Darstellung keine Rede sein. Schematisch, beinahe rein ornamental drehen sich die Rippen, das Rückgrat gleicht einem Schlauch, und die Bein- und Handknochen sind wie bei einer Gliederpuppe verbunden. Dafür herrscht aber in dem Ganzen ein unheimlich gespensterhaftes Leben, man meint die Gebeine klappern zu hören, das merkwürdig eckige Springen der Knochenmänner versetzt den Beschauer in eine Welt überrealer Vorstellungen, in der jeder Umriß eine von der Naturnachahmung unabhängige, übernaturalistische, aus geistigen Spannungen fließende, autonome Vitalität besitzt. Nicht anders verhält es sich mit der Darstellung der plastischen Form und auch mit der räumlichen und farbigen Wirkung. Nicht darin liegt der Unterschied, daß die Darstellung darin weniger ausführlich ist als in der niederländischen oder italienischen Malerei. In italienischen Holzschnitten geht man noch viel weiter in der linearen Einschränkung der plastischen, räumlichen und far-



36. TOTENTANZ AUS SCHEDELS WELTCHRONIK / ZU SEITE 186

bigen Komposition, doch nur im Sinne eines ins Lineare übertragenen Auszuges aus solchen bildlichen Elementen, während dem deutschen Zeichner von vornherein ein anderes Ziel vorschwebt. Er will gar nicht das materielle Volumen der Körper, ihre der Schwerkraft folgende Gesetzmäßigkeit, ihre natürliche Gliederung, ihre der Erfahrung entsprechende räumliche Anordnung oder ihre Farbigkeit schildern. All dies ist Nebensache geworden. Worauf es ihm vor allem ankommt, ist auch diesen Merkmalen der Außenwelt gegenüber das ungehinderte, in schwarzen und weißen Flächen und in geisterhaft bewegten Formen zum Ausdruck kommende Phantasiespiel. Gegenständlich realistische Motive werden herangezogen. Dessen ungeachtet ist die Darstellung fast entstofflicht, die Formen und Farben folgen einer anderen Bestimmung als jener, die dem Beschauer die Wirklichkeit möglichst anschaulich vorzutäuschen sucht. Die dunkle Fläche des offenen Grabes — man beachte, daß kein Versuch gemacht wird, ihre Vertiefung irgendwie zeichnerisch anzudeuten — bildet die Basis der Darstellung, nicht in statischem Sinne, sondern im Gegenteil als Ausgangspunkt ihrer Labilität, und von dieser dunklen Grundlage lösen sich halbkreisförmig die Formen und Flächen in wachsender Bewegung, die Skelette einrahmend, in denen das Körperliche und Farbige beinahe ganz durch das Lineare ersetzt ist. Folgt man diesem Zuge, so wird uns der Sinn der Anordnung klar. An Stelle eines statischen Aufbaues oder einer sich in die Tiefe ausbreitenden Darstellung ist ein von solchen Anschauungsnormen losgelöstes spukhaftes Geschehen getreten. Der die Trompete blasende Tote ist durch sein Gewand mit dem sich aus dem Grabe erhebenden verbunden. Die großen durchlaufenden Linien verstärken den Eindruck des Herauszerrens. Anderseits regt sich selbst in dem Liegenden das Leben. Er dreht sich, seine Hand erhebt sich, und diese Bewegung pflanzt sich gesteigert fort: über den rechts stehenden Toten hinweg durch die Berührung der Hände über den Köpfen auf den daneben tanzenden, und dann wiederum winkelig in einem Zick-Zack, dem das Auge nur mit Mühe folgt, auf den zweiten, in dessen erhobener Rechten sie wie in einem schrillen Schrei des Wahnsinns ausklingt. Welch ein Gegensatz zu der epischen Breite der Niederländer, zu der harmonischen Abgewogenheit der Italiener! In dem Totentanz ist alles in einen einzigen Bewegungszug zusammengefaßt, mit dem der Eindruck eines übernatürlichen schauervollen Reigens verbunden ist.

Ein anderes künstlerisches Prinzip als in der gleichzeitigen niederländischen und italienischen Malerei tritt uns da entgegen, das niedriger einzuschätzen wir nicht berechtigt sind. Es beschränkt sich nicht nur auf diese oder jene Darstellung, sondern gehört zu den allgemeinen Grundlagen der deutschen Kunst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die, nachdem sie den westlichen Naturalismus in sich aufgenommen hatte, wiederum idealistisch zu werden beginnt. Sie strebt dabei nicht wie die italienische Kunst, in der sich in derselben Zeit ebenfalls eine Wendung zum Idealismus vollzogen hat, materielle Idealformen an, sondern in erster Linie geistige Vertiefung und die ihr entsprechenden Ausdruckswerte. Dies verknüpft sie in mancher Beziehung wiederum mit der spätgotischen Überlieferung, die in Deutschland unter der Hülle des niederländischen Naturalismus überall vorhanden war und deren schlummernde Kräfte nun plötzlich — die Phantasie und ihre Ausdrucksmittel bis zur geringsten Ranke mit neuem Leben erfüllend — zu erwachen scheinen. Sie haben allerdings eine ganz neue Bedeutung gewonnen, wie uns die großen Künstler belehren, die aus dieser Bewegung emporgewachsen sind, die größten, die Deutschland je besessen hat.

Warum wandert Dürer nach der Beendigung seiner Lehrjahre nicht wie einst sein Vater nach den Niederlanden? — Die niederländischen Ateliers hätten ihm kaum etwas bieten können. Schongauers Kunst hat die der gleichzeitigen Niederländer an Bedeutung für einen deutschen Maler überflügelt und war auch in Dürers Reisejahren die große Schule der heranwachsenden Generation, so daß es den jungen Nürnberger vor allem nach Kolmar ziehen mußte. Was er und die ganze damalige deutsche Kunst Schongauer zu verdanken hatten, war eine ungeheure Vertiefung der alten Bestrebungen der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts nach Bereicherung des geistigen Lebens durch bildliche Anschauung. Diese hat Schongauer auf den Errungenschaften des niederländischen Naturalismus neu aufgebaut und gleichzeitig mit einem neuen Verständnis für die vitale Wesenhaftigkeit der Dinge, für die im alltäglichen, einfachen Dasein und Geschehen verborgenen Gefühlswerte und für psychischen Realismus in der Erzählung epischer und dramatischer Vorgänge bereichert. In all dem war Dürer sein Schüler und blieb es in gewissem Sinne sein ganzes Leben lang, wie ja auch Dürers zeichnerischer und graphischer Stil als eine Weiterbildung des Vermächtnisses Schongauers angesehen werden kann. Schließlich dürften die letzten Werke Schongauers dem jungen Dürer eine neue Auffassung

formaler Probleme erschlossen haben, die ihn, als er aus dem Westen zurückkam, nach dem Süden trieb.
Und dennoch war die erste gewaltige Schöpfung seiner Kunst nach den Wanderjahren, die Apokalypse, sowohl von Schongauer als auch von Mantegna weit entfernt — ein flammendes Bekenntnis, die Offenbarung einer inneren Erleuchtung, eine wild aufbrausende Predigt in Luthers Sinne.

IV

DÜRERS APOKALYPSE

DÜRERS APOKALYPSE

Als Dürer die Apokalypse für den Holzschnitt zu zeichnen begonnen hat, war er 25 Jahre alt. Er war vor kurzem von seinen großen Reisen zurückgekehrt, die ihn nach Westdeutschland und nach Italien geführt haben. Im Westen wurde er hauptsächlich durch die Kunst Schongauers mit dem niederländischen Naturalismus vertraut, den Schongauer nicht nur in seine große Kunst vollständig aufgenommen, sondern dem er auch eine neue Wendung und einen neuen Inhalt gegeben hatte. Im Süden lernte er hauptsächlich durch Mantegnas Werke die italienischen Probleme und Errungenschaften der Körperdarstellung kennen und eine zwar aus derselben Quelle fließende, dennoch der niederländischen entgegengesetzte Art der Naturbeobachtung und Naturdarstellung, die den Begriff des Naturwahren in der Kunst mit dem Begriffe der natürlichen Gesetzmäßigkeit und einer darauf beruhenden formalen Schönheit verbunden hat.

Beide Einflußsphären haben auf den jungen Dürer tief eingewirkt, ja man kann sagen, daß sie für die ganze Entwicklungsrichtung seiner Kunst in aller Folgezeit von entscheidender Bedeutung waren. Und dennoch ist das erste große Werk, mit dem er nach den Wanderjahren hervortrat — seine erste große graphische Publikation überhaupt — von beiden so weit entfernt als nur möglich. Denn die fünfzehn Bilder, in denen Dürer die Offenbarung dargestellt hat, sind von einer Originalität, der gegenüber alles in der Fremde Erlernte in den Hintergrund trat und die mit einem Schlage nicht nur ihn zu einer führenden Stellung unter den deutschen Künstlern seiner Zeit, sondern, wie wir sehen werden, auch die deutsche Kunst selbst im Rahmen der Kunstbestrebungen der europäischen Völker zu einer neuen Bedeutung erhoben hat.

Bevor wir auf die Bilder eingehen, empfiehlt es sich, einige Worte über den Text zu sagen. Er fällt merkwürdig aus dem Inhalt und Stil der übrigen Bestandteile des neuen Testaments heraus, die — weit ent-

fernt von jedem Pathos — den Charakter einer ruhigen sachlichen Berichterstattung ohne literarischen Ehrgeiz besitzen. Die Apokalypse überströmt dagegen von einer leidenschaftlich maßlosen und zum Teil zweifellos absichtlich dunklen Phantastik, wie kein zweites Werk der Weltliteratur: Bild reiht sich an Bild, Symbol an Symbol, Vision an Vision, alles in einer wilderregten und dadurch zuweilen mächtig hinreißenden Sprache — der alte jüdische Prophetismus zu schauerlichen Fieberträumen gesteigert. Das Werk eines kleinasiatischen Judenchristen, ist sie in der Zeit der großen neronischen Verfolgung oder unmittelbar darauf geschrieben worden. Diese Verfolgung, eine der größten, hat sich auf Christen und Juden erstreckt und führte zu dem großen Judenaufstand in Palästina, einem furchtbaren Verzweiflungskampfe ohne gegenseitiges Erbarmen. Als die Juden in Jerusalem das Übergewicht bekamen, erschlugen sie alle Römer und römisch Gesinnten, wofür in Cäsarea an einem Tage 20 000 Juden hingemordet wurden. Die Tage brachte man mit Morden zu, die Nächte in banger Sorge — schreibt ein Zeitgenosse. In tiefster Erregung folgten die ganzen jüdischen und jüdisch-christlichen Gemeinden diesem Ringen, und die Aufregung wurde noch gesteigert durch allgemeine Verhältnisse. Überall im römischen Reiche herrschten Aufruhr und Blutvergießen, Kleinasien war von Erdbeben, Rom von Hunger und Pest heimgesucht. Nero hatte sich, als sich die Legionen gegen ihn erklärten, von einem Freigelassenen einen Dolch in die Kehle stoßen lassen; doch man glaubte es nicht und befürchtete sein Erscheinen im Orient. Und all dies erzeugte eine Stimmung der Verzweiflung, der geistigen Empörung und das Gefühl einer nahenden Weltkatastrophe, als dessen Niederschlag die Apokalypse entstanden ist.

Auf die Kunst hat die Offenbarung verhältnismäßig weniger eingewirkt als andere Teile des neuen Testaments. Nur in Perioden religiöser Erschütterungen und Spannungen hat man sich lebhafter für sie interessiert, so zum Beispiel vor dem Ende des ersten Jahrtausends, als man an die Nähe des Weltgerichtes glaubte, dann im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, als die große Bewegung der mystischen Sekten und Heresien entstand, und in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts im Zusammenhange mit jener religiösen Revolution, aus der sich die deutsche Reformation entwickelt hat. Wohl haben einzelne apokalyptische Stoffe immer die darstellende Kunst beeinflußt; als Ganzes hat sie jedoch nur einmal, in Dürers Holzschnitten, ein ganz großes

Kunstwerk hervorgebracht. Zum Teil erklärt sich dies aus dem Texte selbst, in dem Christliches stärker als in den übrigen Teilen des neuen Testaments mit jüdischen Elementen verflochten ist und der — mehr in den irrealen Phantasien und Meditationen eines bildlosen Volkes als in der Anschauung verankert — im höchsten Grade unbildlich ist. Dank den Umständen der Zeit und der Eigenart der damaligen deutschen Kunst wie auch seiner eigenen hat nun Dürer diesen zur ausführlichen Illustration kaum geeigneten Text — die älteren Darstellungen beschränkten sich auf einzelne Figuren und Szenen — in Bilder verwandelt, die künstlerisch unverhältnismäßig wirkungsvoller waren als ihr literarischer Ausgangspunkt und von denen einzelne ein dauernder Besitz des allgemeinen Phantasielebens geworden sind.

Daß ihm dies gelungen ist, beruht zuallererst auf dem künstlerischen Prinzip, welches den Bildern zugrunde liegt. Aus dem poetischen Überreichtum des Sendschreibens an die sieben asiatischen Gemeinden wählte Dürer Momente, die sinnlich darstellbar waren und in der Naturanschauung irgendwie verankert werden konnten — man könnte von einer Auflösung der gedanklichen Phantasie in bildliche Ausdrucksmittel sprechen. So wählt er aus der ersten Vision der sieben Leuchter die Gestalt des Jemand, der einem Menschensohn ähnlich sah, dessen Haupt wie weiße Wolle war, dessen Augen Feuerflammen glichen, der in seiner Rechten sieben Sterne hielt und aus dessen Munde ein scharfes zweischneidiges Schwert ging und dessen Angesicht wie Sonne strahlte; er wählt ferner die Leuchter und den Seher selbst. Und solche bildliche Elemente verbindet er zu Kompositionen, die man als bildliche Visionen und Phantasien bezeichnen könnte, und die mehr auf freier Vorstellung der Einbildungskraft beruhen als auf Naturanschauung, so daß der ins Sinnliche übertragene Inhalt der Apokalypse wiederum zu Bildern vereinigt wurde, die nicht in realen Situationen und Zusammenhängen, sondern in inneren Vorstellungen verankert sind. Er sieht die Szene in den Lüften: auf sonderbaren Wolken stehen die Leuchter und ruht der Regenbogen mit der Gestalt des Ersten und Letzten, vor dem der Seher selbst kniet; es ist also nicht dessen Vision, sondern die Vision des Künstlers. In das Stoffliche und Wirkliche der Niederländer oder in das erdgebundene Statisch-Gesetzmäßige der Italiener übertragen, wäre eine solche Darstellung weder überzeugend noch wirkungsvoll. Dürer verwischt nicht ihren irrealen Charakter, sondern betont ihn im Gegenteil. Die gekrausten Linien, die nicht der Einwirkung der Schwere

unterliegen, die lichten Wolken, die sich von dem dunklen Hintergrund körperlos abheben und alles entlasten, was sie tragen, die Unbestimmtheit des Raumes — all dies versetzt uns in eine Welt, die nur im Geiste existiert, in der andere Gesetze walten als in der sinnlich wahrnehmbaren, und in der eine andere Wahrheit herrscht: in die Welt nicht des natürlichen, sondern des übernatürlichen Seins. Sie war ein Vermächtnis der mittelalterlichen Weltanschauung, welche sich als lebendiger und führender Faktor in der deutschen Kunst länger erhalten hat als anderswo. Dennoch wäre es falsch, den merkwürdigen Stil der Apokalypse aus einem letzten Aufflammen des mittelalterlichen Geistes erklären zu wollen.

Werfen wir einen Blick auf das zweite Bild: Johannes erhält die Weisung vom Himmel. Da sehen wir unten eine stille, liebliche Landschaft, die uns die Schönheit und die Weite der Erde vor Augen führt, und fast wie störend in der ruhigen Stimmung oben den geöffneten Himmel. Durch kuriose Wolken von der Zone des Irdischen getrennt, steht da ein gewaltiger Bau, dessen Tore aufgesprungen sind; Flammen schlagen heraus und bilden einen Kreis um eine Darstellung, in der alles im schärfsten Gegensatze zu der Wirklichkeit unten steht; eine von Himmelschören umgebene Mandorla, alte mittelalterliche Vorstellungen und Gestalten, phantastisch, unwirklich, in einem Idealraum zusammengedrängt — und mit diesem Traumbild ist auch der Seher verbunden, der sich dem Throne Gottes nähert, den Auftrag zu empfangen. Ich glaube — klar entrollt sich da die Entstehung eines solchen Bildes vor unseren Augen —, der Künstler hat den Text gelesen und denkt über ihn nach: zuerst sieht er die Schönheit der Welt, deren Schicksal nun entschieden wird, so wie er sie oft auf seinen Wanderungen mit dem Zeichenstift in der Hand gesehen hat; dann denkt er an die Gewalten, von denen dieses Schicksal abhängt, und wundersame altvertraute Vorstellungen der überweltlichen Mächte, Gestalten und Bilder, wie er sie in der Kirche oder in alten Manuskripten sah, die nur in der Phantasie leben und doch das Wirklichste sind, kommen ihm zum Bewußtsein. Und beide Sphären des geistigen Bewußtseins, jene, die aus der sinnlichen Erfahrung schöpft, und die, die auf der ideellen Erklärung der Umwelt und der Geschichte der Menschheit beruht, vereinigen sich zu einer traumhaften Einheit, in der der Künstler selbst der Dichter und Seher ist, seine inneren Gesichte als bildliche Offenbarungen den verbalen Meditationen entgegenstellend, wobei er, subjektiv nach seinem

Ermessen Wirkliches mit Unwirklichem verbindend, den Grad der Realität der einzelnen bildlichen Elemente bestimmt.

Dieser Subjektivismus geht über alles Mittelalterliche hinaus, wo durch das theologische Welterklärungssystem der persönlichen geistigen Stellungnahme zur Umwelt bestimmte Schranken gezogen waren. Auf das engste berührt er sich dagegen mit dem niederländischen und italienischen Streben des fünfzehnten Jahrhunderts, dieses Verhältnis durch Beobachtung und Erfahrung neu zu begründen. Der Unterschied bestand nur darin, daß man dies im Westen und Süden hauptsächlich auf dem Wege der äußeren, sinnlichen Erfahrung zu erreichen suchte, durch Nachahmung der Natur und Erkenntnis der in ihr waltenden Gesetzmäßigkeit; in Deutschland dagegen durch innere Erfahrung, durch Bereicherung des inneren Vorstellungslebens auf dem Wege der Erbauung und des geistigen Selbstbildens. Eine dahinstrebende Entwicklung kann man in Deutschland durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert beobachten. Die Rolle der Kunst im geistigen Leben war da eine grundsätzlich andere als im Westen und in Italien. Über esoterische Zwecke hinaus hatte sie da dem allgemeinen Bedürfnisse nach seelischer Erhebung, dem allgemeinen religiösen und profanen Bildungshunger zu dienen, und diese allgemeine geistige Aufgabe galt ihr als wichtiger als die Probleme der Form. Daraus erklärt sich, daß sich der Fortschritt weniger intensiv an den großen Altarwerken vollzogen hat, als in Kunstgattungen, die aus diesem Erbauungs- und Bildungsbedürfnis entstanden sind, im Holzschnitt, Kupferstich und in den illustrierten Büchern. Auf dieser Entwicklung, in der sich eine Vermenschlichung der Kunst nicht minder vollzogen hat als in der italienischen und niederländischen Kunst, nur auf einem anderen Wege, beruht die Apokalypse; mit dem Unterschiede, daß in ihr in persönlicher Genialität in einem großen Kunstwerk verkörpert wurde, was bis dahin mehr oder weniger das Kriterium einer breit und mehr oder weniger gleichmäßig dahinfließenden Produktion war, wie Shakespeares Meisterwerke auf der Basis unbedeutender Autoren entstanden sind.

So ist aber die Apokalypse das erste große deutsche Kunstwerk der Neuzeit und zugleich ein Kunstwerk sui generis, eine Predigt von Luthers Tiefe und Beredsamkeit vor Luther, in der der Geist zum Geiste spricht und die mit anderen als ihren Maßstäben, welche die der deutschen Kunst jener Zeit sind, gar nicht gemessen werden kann. Nachdem Dürer einmal den Ton gefunden hat, entrollen sich die Bilder

Schlag auf Schlag. Und in steigender Dramatik, wie wir sie in gleichzeitiger Kunst sonst vergeblich suchen würden, zieht an unseren Augen, wie dies der Künstler innerlich sah, die Vernichtung der Menschheit und der Kampf des Himmels und der Hölle vorbei. Im schauerlichen Vorwärts rasen die Verkörperer des Todes in vierfacher Form — die Vision des unaufhaltsam dahinjagenden Fatums, dem Hekatomben zum Opfer fallen. Man sieht in einem noch gewaltigeren Bilde die vier Würgengel ihres Amtes walten; eine formlose Masse, aus der sie sich emporheben; vier Gestalten und doch nur ein Akkord; von einer Dynamik der Bewegung, der die italienische Kunst nichts an die Seite stellen kann. Es sind keine Idealgestalten, diese Sendboten des Todes, wie in Italien, keine göttlichen Heroen, sondern Wickinger — durch den Furor ihrer Lebensenergien ins Göttliche gesteigert.

Doch all dies ist viel zu bekannt, als daß wir uns dabei aufhalten müßten; dagegen möchte ich über den Zusammenhang des Ganzen einige Worte sagen. Der Faden der Erzählung ist in dem Text der Apokalypse schwer zu verfolgen; es sind mehr zusammenhanglose Fieberschauer als eine klar fortschreitende Erzählung. Der Grundgedanke ist aber klar und einfach: schwere Heimsuchung der Menschheit in furchtbaren Erschütterungen und die Vernichtung des von Lastern und Fäulnis zerfressenen Rom, der Ursache des Unheils; es ist ein haßerfüllter Gesang gegen die Bedrücker und Weltbeherrscher, verbunden mit dem Alleluja auf den endgültigen Sieg des wahren und einzigen Gottes.

Man könnte die Apokalypse des heiligen Johannes als eine Tendenzschrift bezeichnen, und ihre Grundtendenz berührt sich merkwürdig mit dem, was Dürer in der Zeit der Entstehung der Bilder so wie viele seiner Zeitgenossen in religiösen Fragen bedrückte. Daß Dürer diesen Zusammenhang im Auge hatte, als er die Illustrationen erfand, unterliegt keinem Zweifel. Besonders deutlich wird dies in der Darstellung der babylonischen Buhlerin. Es wird erzählt, daß sieben Engel den Seher in die Wüste führten, um ihm die babylonische Buhlerin zu zeigen. Da sah er sie in prächtigen Gewändern auf einem siebenköpfigen Tiere sitzen, einen goldenen Becher in der Hand, voll von dem Greuel und Unrat ihrer Buhlerei. Die sieben Köpfe des Tieres, das sind die sieben Hügel — eine deutliche Anspielung auf Rom —, und die zehn Hörner sind die Könige, die sie regierten und denen Gott den Sinn gab, sie wüste zu machen und bloß, ihr Reich dem Tiere zu opfern, damit Gottes Wille erfüllt werde auf Erden. Und Engel werden kommen und den Fall Babylons



37. DÜRER: DIE BABYLONISCHE BUHLERIN / HOLZSCHNITT AUS DER APOKALYPSE / ZU SEITE 198

verkünden, denn die Buhlerin ist eine Behausung des Teufels geworden; von ihrem Weine haben alle Könige getrunken, und die Kaufleute sind reich geworden von ihrer Wollust; deshalb müsse sie vernichtet werden, daß niemand mehr ihre Ware kaufe; der Handel und die Schiffahrt sollen aufhören, die Stimme der Mühlen soll verlöschen und die Kunst nicht mehr gehört werden, denn all dies ist durch sie vergiftet worden; darum soll die große Stadt verschwinden und nie mehr erfunden werden. Und dann erscheint Jesus auf weißem Pferde und wird zu euch sprechen: Ich bin euer Bruder und Mitknecht. — Ich wüßte keinen historischen Bericht, in dem uns die furchtbaren Konvulsionen, in denen sich eine neue Religion durchringt, so anschaulich entgegentreten würden wie in diesem poetischen Verzweiflungsschrei. Wir kennen unter dem Einflusse der späteren kirchlichen Auffassung nur die eine Seite des Prozesses: die gewaltsame Unterdrückung durch die Heiden, die passive Ergebenheit und Aufopferung bei den Christen — die naturgemäße spätere Idealisierung eines Weltumsturzes. Doch daß diese Auffassung zumindest nur teilweise dem historischen Sachverhalt entsprach, lehrt uns die Apokalypse. Da steht Welt gegen Welt, Partei gegen Partei: die eine, die über alle Macht und Weltherrschaft verfügt, und die zweite kleine, doch von glühender Begeisterung und Überzeugung von dem endlichen Siege ihrer Ideen erfüllte, die bereit ist, die bestehende Kultur auszurotten, um ihrem Glauben allgemeine Geltung zu verschaffen.

Und gerade dieser Zug der Apokalypse hat im jungen Dürer den größten Widerhall gefunden. Denn auch seine Apokalypse war ein Revolutionslied und ebenfalls gegen Rom gerichtet. Nicht gegen das Rom der Imperatoren, sondern gegen das päpstliche Rom. Noch im Jahre 1521 schreibt er, als er während seiner niederländischen Reise eine falsche Nachricht von Luthers Tode erhalten hatte, in sein Tagebuch unter ausdrücklicher Berufung auf die Apokalypse flammende Worte gegen die Kurie, die das wahre Christentum mordet und ihm das Blut aussaugt und die Quelle des unchristlichen Lebens ist. Und in dieses Rom seiner Zeit verwandelt sich ihm die babylonische Buhlerin. Er stellt sie, eine Naturstudie benützend, die er aus der Lagunenstadt mitgebracht hat, als eine schöne Venezianerin dar, fürstlich und verführerisch wie eine Zaubererscheinung, die den müden Wanderer, dem sie einen Becher zeigt, zu sich heranlockt. Sie erscheint jedoch nicht so wie in der Bibel dem Seher, sondern einer Schar von Männern und Frauen in Zeittracht. Nur einer scheint sie zu bewundern: ein Mönchlein mit weit geöffneten

Augen und gespitzten Lippen sinkt anbetend vor ihr nieder. In den anderen Köpfen malt sich scheuer Schrecken oder Widerspruch. Ängstlich schielt der Edelknabe und die Frau hinüber. Mit starrem, verächtlichem Trotze blickt der Bauer. Kritisch, in unbeugsamer Haltung, breitspurig, mit Händen in den Hüften faßt die Buhlerin die Mittelfigur ins Auge, in der wir Dürer selbst vermuten können. Das Phantom erscheint nicht in der Wüste, sondern auf heimatlichem Boden, aus dem heimatliche Pflanzen wachsen. Es kommt jedoch den Fluß überschreitend aus der Ferne, die man im Hintergrunde sehen kann — das Meer und die Berge und das große Babylon, Rom, die ganze christliche Welt, die im Banne der Buhlerin stand. Dieser Bann wird bald gebrochen sein. Nach alter Art verbindet Dürer mehrere nacheinander folgende Momente der Erzählung zu einem Bilde. Schon erscheint in den Wolken der Engel mit dem Mühlstein, der die verruchte Sünderin zerschmettern wird. Schon naht ein zweiter, dessen Stimme verkündet: Babylon, das große, ist gefallen, und die Stadt brennt. Wie in gewaltigen Explosionen schlagen die Flammen bis zum Himmel, und eingerahmt von zusammengeballten Wolken zieht eine dritte Vision an unserem Auge vorbei: die siegbringende himmlische Schar, die — von Jesus, dem christlichen Ritter, angeführt — gekommen ist, das neue Jerusalem zu begründen, welches uns in dem letzten Blatte, dem friedlichen Schlußwort der Folge, gezeigt wird. Ein Engel schließt die alte Schlange, den Teufel, der das Unheil angerichtet hat, in den Abgrund, und ein anderer zeigt dem Seher nicht wie im Text das himmlische Paradies, sondern einen irdischen Himmel, eine schöne deutsche Stadt, an deren Tore der Friedensengel wacht.

So ist aber Dürers Apokalypse nicht nur eine Illustration, sondern nicht minder eine selbständige Dichtung in Bildern, in der Dürer seine persönliche Auffassung der wichtigsten geistigen Probleme der Zeit künstlerisch ausgedrückt hat, so daß man in dieser Verbindung von Wirklichkeit und Traum, von Wahrheit und Dichtung beinahe ein Stück Selbstbiographie wie in den Werken moderner Dichter sehen könnte. Auch das ist etwas Neues. Aus den Gemälden der gleichzeitigen italienischen und niederländischen Künstler kann man keinen Schluß auf ihr subjektives Geistesleben ziehen; in einem Gemälde Giambellins, Raffaels, Gerard Davids scheidet es im Verhältnis zu objektiven künstlerischen Problemen, die für alle Künstler ihrer Zeit und Heimat die gleichen waren, beinahe vollkommen aus. Noch deutlicher drückt sich dies in den

Zeichnungen aus, die fast ausnahmslos ebenfalls mit Rücksicht auf diese objektiven, außerhalb des subjektiven Seelenlebens stehenden Ziele geschaffen wurden, wogegen wir bei Dürer im ganzen Verlaufe seines Lebens in Zeichnungen und graphischen Werken eine unerschöpfliche Fülle von Gesichtspunkten, ein ununterbrochenes Sichauseinandersetzen mit sich selbst und mit der Umwelt beobachten können.

In der Apokalypse tritt uns dieser Zug seiner Kunst ebenso stark als nach der damaligen Gesamtlage der europäischen Kunst überraschend entgegen. Sie ist ein persönliches geistiges Bekenntnis, dessen Inhalt nicht nur auf dem Gebiete der eigentlichen Probleme der Kunst liegt, sondern in all den schicksalsschweren Fragen, die damals alle tiefer veranlagten Menschen beschäftigten. Es ist in denselben Jahren entstanden, in denen in Florenz Savonarola gepredigt hat und verbrannt wurde. Doch in Italien handelte es sich nur um eine Bewegung zur Restitution des kirchlichen Regiments, während in Deutschland die Allgemeinheit durch ein ganzes Jahrhundert zu tieferer religiöser Bildung und Empfindung erzogen, über die tieferen Ursachen des Verfalles des religiösen Lebens nachzudenken und in führenden Köpfen das Problem der geistigen Erneuerung des Christentums als die wichtigste Forderung der Zeit greifbare Gestalt anzunehmen begann; auch bei Dürer, dessen erstes großes Werk aus dem Gefühle der Verpflichtung dieser Hauptfrage des geistigen Lebens der Menschen gegenüber entstanden ist, die höher steht als die Sonderaufgaben der Kunst und die die Bilder in eine hinreißende Predigt verwandelt hat. Diese geistige Programmatik erinnert an das Mittelalter, wogegen das Persönliche des Bekenntnisses vorwegnimmt, was einige Jahrzehnte später in Michelangelo die unpersönlichen künstlerischen Ideale der Renaissance zerbrochen hat und nach Michelangelo die ganze europäische Kunst eroberte. So steht die Apokalypse zwischen zwei Welten, eine schließt sie ab und eine leitet sie ein, verbindend was vor der Renaissance war und was nach ihr kommen sollte.

Eine merkwürdige Rolle spielt die Apokalypse in Dürers Entwicklung. Er hat in der Folgezeit bedeutendere oder zumindest ebenso bedeutende Werke geschaffen, doch nie mehr etwas, was in einem ähnlichen Grade von der stürmisch jugendlichen Entflammung für eine bestimmte Idee erfüllt gewesen wäre. Es ist wie wildaufschäumende Jugendkraft darin, und gewiß hat ihn nicht nur die Analogie der geschichtlichen Situation, sondern auch das Sturmbewegte des Geistes und der jugendlich glühen-

den Begeisterung für Zukunftsideale zu dem apokalyptischen Texte hingezogen. Nirgends können wir in der gleichzeitigen niederländischen, italienischen oder französischen Kunst einen ähnlichen Sturm und Drang der Jugend beobachten. Da ist der Künstlerlauf ein allmählicher Aufstieg, und die kühnsten Werke entstehen nicht am Anfang, sondern am Ende der künstlerischen Laufbahn. Das ist sicher kein Zufall, und ebensowenig kann es ein Zufall sein, daß sich diese Erscheinung in der deutschen Kunst wiederholte und Deutschlands größte Dichter ihr künstlerisches Schaffen mit jugendlich radikaler Gesinnung und Fortschrittsbegeisterung eröffnet haben, so daß man von einem verwandten Künstlertypus sprechen könnte. Die Quelle dieser Verwandtschaft liegt in jenem Verhältnis zwischen Kunst und den Problemen des Daseins, wie es in Deutschland gerade um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts begründet wurde und sich auch später in Deutschland bis in die Gegenwart erhalten hat. Es hängt mit jenem Drange zusammen, die Welt als ein Problem des Innenlebens zu betrachten, die Kunst als ein Mittel, sich mit Gott und Teufel, Diesseits und Jenseits, mit sich selbst und mit dem, was die Allgemeinheit bewegt, auseinanderzusetzen, was in der Jugend stürmischer als im Alter ausfallen mußte. Doch auch später behält die Gleichung ihre Berechtigung. Dürers ganzes Leben war ein Ringen um eine Bereicherung der geistigen Persönlichkeit, der er alles dienstbar zu machen versucht, was ihm die Zeit an großen geistigen Anregungen und Erlebnissen geboten hat: Humanismus und Reformation, die italienische und niederländische Kunstauffassung, Theorie und Praxis und die Schönheit und Mannigfaltigkeit des Lebens und der Natur. So entsteht aber ein Künstlertypus, der von den gleichzeitigen italienischen und niederländischen diametral verschieden war, der Typus eines neuen Bildungsidealismus und Universalismus, wobei dieser Universalismus nicht wie bei Lionardo auf naturwissenschaftlicher Empirie allein beruhte, sondern wie dreihundert Jahre später bei Goethe in einer nie versiegenden Anteilnahme an allem, was die Menschen geistig beschäftigte und der Phantasie Nahrung bot, begründet war.

V

ÜBER DIE GESCHICHTLICHEN VORAUSSETZUNGEN DES NIEDERLÄNDISCHEN ROMANISMUS

ÜBER DIE GESCHICHTLICHEN VORAUSSETZUNGEN DES NIEDERLÄNDISCHEN ROMANISMUS

In seinem literarischen Niederschlag bezeichnet sich der niederländische Romanismus als Sieg des Wissens über die mittelalterliche Unwissenheit. Worin dieses Wissen bestand, wird wiederholt angedeutet: in der Kenntnis der wahren Regeln der Kunst. Man darf dabei jedoch nicht übersehen, daß diese Erklärung aus italienischen Quellen stammt und nachträglich auf Vorgänge angewendet wurde, mit denen sie nach dem Denkmälerbefunde nicht ganz in Einklang gebracht werden kann. Tatsächlich handelt es sich um einen Komplex von Erscheinungen, deren Gesamtheit als ein Streben nach Befreiung von den eng begrenzten Richtlinien der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet werden kann.

Der Naturalismus, den die großen niederländischen Maler der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts begründet haben, bereicherte zwar die Kunst um eine ungeahnte Fülle von neuen Naturbeobachtungen und durch eine neue Auffassung der Naturtreue als des entscheidenden Prinzips in der Darstellung der sichtbaren Welt, blieb dabei jedoch überall, wo es sich um die Verbindung der Beobachtungen zu einer über ihnen stehenden geistigen und künstlerischen Einheit gehandelt hat, an Grenzen gebunden, die vom Mittelalter gezogen waren. Diese Beschränkung — Beschränkung im Sinne der folgenden Entwicklung — beruhte hauptsächlich auf der Gebundenheit der äußeren und inneren Maßstäbe. Es ist sicher falsch, dem Mittelalter die Größe der Auffassung abzusprechen und sie in der italienischen Hochrenaissance allein zu suchen. Im Mittelalter beruhte sie aber auf anderen Beziehungen zur Umwelt als am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Groß war dem mittelalterlichen Künstler der Gedanke der Überwelt und alles, was mit ihm zusammenhängt, groß das Begreifen der All-

macht Gottes und ihres Waltens in der Schöpfung, in der Natur, im menschlichen Dasein und in der Geschichte der Menschheit, groß die Vorstellung der göttlichen Personen in ihrer ewigen Vorbildlichkeit für die Menschen, groß die makellose Idealität der Heiligen, groß das Sichhinwegsetzen über sinnliche und rationelle Erfahrung im Glauben an das Wunderbare und groß vor allem die innere Einheit und Geschlossenheit der auf absoluten geistigen Werten beruhenden Weltanschauung. Sie blieb auch noch gewahrt, als der neue Naturalismus bereits in voller Blüte stand. Ist sie etwa geschmälert im Genter Altar, in der Paele-Madonna oder auch in dem Arnolfiniporträt, ungeachtet des profanen Inhaltes? Nie früher vermochte ein christlicher Künstler ein Gewandstück, ein Gerät, einen Apfel auf dem Fensterbrett, den Sonnenstrahlenstreifen ähnlich naturtreu darzustellen. Doch war das alles? Stand nicht in den Werken des „archaischen" Stiles noch immer zu allerletzt über der Wirklichkeit ein höheres Gesetz, eine Wertung der Dinge, die in der Ehrfurcht vor übersinnlichen Gewalten verankert war?

Bis zu einem gewissen Grade war alles, was diese Künstler malten, ein Stilleben: die Landschaften, wo Motiv mit Motiv verbunden wurde wie Blüten in einer Blumenvase, die Innenräume, liebevoll bis zum letzten Stäubchen studiert, wie zweihundert Jahre später die Holländer Früchte und Tischgeräte gemalt haben, und die Porträts, bei denen jedes psychische und physische Geschehen auf das Mindestmaß zugunsten einer treuen Abschrift des unbewegt sachlichen Befundes eingeschränkt wurde. Und doch war diese Sachlichkeit nicht die folgender Jahrhunderte. Man steht bei einem alten niederländischen Gemälde all den so wahrheitstreu nach der Natur dargestellten Herrlichkeiten nahe, und man sieht sie doch zugleich wie aus weiter Ferne, von einer hohen Warte, die über die natürliche Eigenbedeutung und Funktion der einzelnen Bildelemente erhoben und erhaben ist. Diese erscheinen als ein bloßes Aggregat eines metaphysischen Zusammenhanges, der auch die mächtigen Hallen der Kathedralen nur als einen Bruchteil der sinnlich unfaßbaren Unendlichkeit erscheinen läßt.

Im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts büßte diese höhere transzendente Einheit des Weltbildes ihre lebendige Kraft allmählich ein. Der Prozeß war viel zu kompliziert, als daß wir uns mit seinen Ursachen in diesem Zusammenhange auseinandersetzen könnten. Es genügt, auf seine negativen und positiven Folgen hinzuweisen. Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung Memling. Er war ein Erbe des hohen Stiles, und an-

gesichts seiner Frühwerke könnte man glauben, daß es sich auch bei ihm noch immer nicht nur um ein Vermächtnis gehandelt hat. Verfolgt man aber seine Entwicklung weiter, so entdeckt man bald sein Epigonentum: was anfänglich noch innerlich erlebt schien, wird flügellahm, eine liturgische Formel von überragender Kultur, aber trotzdem nur eine Formel und schließlich eine bloße Konvention. Doch die Kunst steht nie still, und im Rahmen des Überlebten beginnen sich neue Keime zu entwickeln: subjektiv lyrischer Inhalt und lebensvolle Erzählung bei Memling, dramatische Spannung und formales Pathos bei Hugo van der Goes, packender Realismus bei Geertgen und mächtige Phantastik bei Bosch, und überall das Suchen nach einer festeren Verankerung der Kunst in natürlichen menschlichen Empfindungen, in Beziehungen zum Leben und in geistigen Bedürfnissen.

So lagen die Dinge in der niederländischen Malerei, als sich im ganzen europäischen Geistesleben jener große Umschwung vollzog, der den tiefsten Einschnitt zwischen der mittelalterlichen und neuzeitigen Kultur bedeutet und auch dem künstlerischen Schaffen einer neuen Generation ganz neue Bahnen gewiesen hat. So verschieden die geistigen Bewegungen und Erscheinungen auch waren, die er zur Folge hatte, so lag ihnen doch ein Gemeinsames zugrunde, ein Streben nach neuen, allgemein gültigen Idealen, die nicht auf Grund der überlieferten Auffassung der Offenbarung allein, sondern nicht minder mit Hilfe der Mittel und Fähigkeiten erreicht werden sollten, die man der spätmittelalterlichen Entwicklung im Norden, der Renaissance im Süden verdankte.

Auf drei Wegen suchte man die neuen, allgemeingültigen Werte zu erreichen: durch Verinnerlichung, durch Kritik und durch Anschauung. Diese drei Bewegungen wirkten mehr oder weniger überall, führten aber, je nachdem die Betonung auf eine von ihnen gelegt wurde, zu verschiedenen Ergebnissen: zur neuen, auf Empfindung beruhenden Religiosität, zur Kirchenreform sowie zu dem auf ihr aufgebauten neuen Begriff der persönlichen und öffentlichen Pflichten und zu einem neuen, auf weltliches Wissen und formale Kultur sich stützenden Bildungsbegriff. Die erste Strömung wurde zunächst bald verdrängt durch die beiden anderen, die sich gegen sie verbunden haben, und triumphierte erst später wiederum unter neuen Voraussetzungen in der Kunst der Gegenreformation. Die Reformation führte in ihren Folgen zu einer vollständigen Verneinung der im alten Kult- und Andachtsbilde verkörperten Kunstanschauung; die Renaissance paganisierte diese Kunstanschauung,

indem sie die überweltliche Idealität und Gesetzmäßigkeit in eine weltliche verwandelte.

Diese dreifache Neugestaltung des geistigen Lebens hat sich zunächst — nicht ohne daß Ansätze dazu auch anderswo vorhanden gewesen wären — in Deutschland und in Italien entwickelt. Die Niederlande waren an ihrer Entstehung wenig beteiligt. Doch man hat diese geistige Bewegung auch hier intensiv übernommen, wobei die Rezeption wesentlich durch die neue Bedeutung gefördert wurde, welche insbesondere die südlichen Provinzen in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts als Kulturemporien gewonnen hatten. Brüssel wurde das wichtigste Industriezentrum des Westens, und Antwerpen verwandelte sich in eine Weltstadt, deren wirtschaftliche Stellung mit der Venedigs verglichen werden könnte. Handels- und Industrieemporien neigen aber immer zu einer gewissen Universalität, und so wurde der bis dahin einheitliche, territorial begrenzte Kreis der niederländischen geistigen Kultur gesprengt, und so ziemlich alles, was an neuen Ideen und Richtungen das Zeitalter erfüllte, fand hier Eingang. Dabei kann eine interessante Eigentümlichkeit beobachtet werden. Die neuen, aus der Fremde übernommenen Gesichtspunkte wirkten in den Niederlanden durchaus nicht als ein mächtig die Geister mitreißendes Programm und Bekenntnis, sondern man stand in einer gewissen objektiven Distanz ihnen gegenüber und über ihnen, wie man dies besonders deutlich in den Schriften des Erasmus von Rotterdam beobachten kann. Und daraus erklärt es sich, daß sich die neuen Strömungen unvermittelt nebeneinander und neben dem Fortleben der alten niederländischen Überlieferung lange erhalten haben und daß schließlich in der flämischen und holländischen Kultur und Kunst des siebzehnten Jahrhunderts etwas ganz Neues aus ihnen entstanden ist.

Doch kehren wir zum Ausgangspunkte dieser Betrachtung zurück. Wir haben darauf hingewiesen, daß sich um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts die niederländische Malerei in einer Krise befunden hat, aus der junge Künstler einen Ausweg im Streben nach neuer idealistischer Vertiefung zu suchen begannen. Hierbei kann man weiterhin deutlich die besprochene, dreifache Neuorientierung des geistigen Lebens wahrnehmen.

Einmal bemühte man sich, den alten großen Stil neu zu beleben, indem man auf Kompositionen der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zurückgriff, nach ihrem Vorbilde neue erfand und die alten und

neuen bildlichen Erfindungen mit einem neuen religiösen Gefühlsinhalt verband. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Strömung gehören einige Werke des Quentin Massys, wie die Beweinung Christi in Antwerpen, die von einem ähnlichen religiösen Pathos erfüllt ist wie Rogiers Kreuzabnahme, und es ist sicher kein Zufall, daß gleichzeitig und unabhängig von Massys dieses Hauptwerk der religiösen Innigkeit der altniederländischen Malerei von dem geistesverwandten Kölner Meister des Bartholomäusaltars treu in seinen Formen und Ausdruckswerten kopiert wurde. Behält man die Verschiedenheit der Ziele im Auge, so könnte man diese Erscheinung mit dem Zurückgreifen Michelangelos am Anfang seiner Laufbahn auf Giotto und Quercia vergleichen. Bei weniger bedeutenden Künstlern führte diese Richtung zu retrospektiven Entlehnungen und zu einer übertriebenen Darstellung der Empfindungen und Leidenschaften, an die später vielfach der Manierismus angeknüpft hat.

Viel wichtiger waren die beiden anderen Strömungen, die romanistische und die reformatorische.

Man könnte fragen, warum der italienische Einfluß als entscheidender Faktor so spät in den Niederlanden eingesetzt hat. Die Antwort ist nicht schwer. Bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts könnte man die niederländische und italienische Kunst zwei parallellaufenden Linien vergleichen, zwischen denen es keine Berührungspunkte gab. Sowohl in den Niederlanden als auch in Italien bemühten sich die Künstler, soviel als möglich der Natur abzuringen, um die Naturtreue der Darstellung zu erhöhen; doch die Methode der Naturbetrachtung und ihr letztes Ziel waren verschieden. Im Norden handelt es sich um eine allgemeine Bereicherung der Anschauung durch extensive Naturstudien im Rahmen der alten Gottesidee, in Italien dagegen um die Erweiterung und Vertiefung der Regeln, nach denen Körper und Räume in ihrer natürlich und objektiv erkennbaren und überprüfbaren Funktion dargestellt werden können. Während der nordische Naturalismus sich immer mehr in individuelle Formenvarianten verzweigte, führte sein Widerspiel in Italien zu begrifflichen Lösungen, die schließlich mit der Bewältigung der ihnen zugrunde liegenden Probleme um so mehr zu idealistischen, überindividuellen Typen und Paradigmen führen mußten, als sich diese Entwicklung im engsten Zusammenhange mit der Entstehung einer autonomen, nach antiken Vorbildern auf weltlichem Wissen und formalen Elementen aufgebauten Profanbildung vollzogen hat. Da-

durch gewann Italien einen Vorsprung. Denn als die alten transzendenten Werte ihre einigende Kraft einzubüßen begannen, besaß die italienische Kunst allgemeine Normen, durch die jene leicht ersetzt werden konnten. In der Übernahme dieser Normen bestand auch tatsächlich der wichtigste Inhalt der Romanisierung der niederländischen Malerei.
Für den Verlauf der Romanisierung haben drei Momente eine besondere Bedeutung gewonnen: Zunächst alles, was man als den äußeren Apparat der italienischen Kunst bezeichnen könnte: die Summe der Grundsätze, Regeln und Erfahrungen in der Raum- und Körperdarstellung, Perspektive und Anatomie, Stand- und Bewegungsmotive, Zeichnung und plastisches Relief. Es ist sehr bezeichnend, daß dieser Apparat nicht zur Ergänzung der eigenen älteren Naturstudien der niederländischen Kunst herangezogen, sondern als ein Gegensatz dazu aufgefaßt wurde; nicht der größeren Naturwahrheit wegen, zu der er seinem Ursprunge nach führen sollte, übernahm man ihn, sondern als Mittel der über individuelle Naturnachahmung hinausgehenden Schönheit und Bedeutsamkeit, als Mittel einer Kunst, die aus eigenen Kräften die Menschen in eine höhere Sphäre des Menschentums, zu einer höheren Geistigkeit und Bildung erheben sollte. Dies entsprach ganz den allgemeinen Tendenzen des nordischen Humanismus, der — durch den ungeheuren Bildungsdurst der zisalpinen Völker genährt — dem morsch gewordenen System der spätmittelalterlichen, theologisch bedingten geistigen Kultur, wie sie auf den Universitäten konzentriert war, seine auf autonomen philologischen, historischen und künstlerischen Studien beruhende Geistesrichtung und eine neue, ihr entsprechende Erziehungsmethode entgegensetzte. Da in Deutschland die Fragen der Kirchenreform bald das Übergewicht erhielten und in Frankreich der Hof zunächst noch der Mittelpunkt der literarischen und künstlerischen Bestrebungen blieb, wurden die Niederlande der wichtigste Schauplatz der humanistischen Reformen, besonders auf dem Gebiete der Kunst.
In vielen Beziehungen glichen die Humanisten unter den Malern ihren Freunden auf dem Gebiete der Poesie, Wissenschaft, Rhetorik und des Unterrichtswesens. Manche unter ihnen wie Mabuse malen Musterbeispiele der neuen Kunstmittel, perspektivische Konstruktionen oder nackte Figuren, die keine naturalistischen Ziele verfolgen, wie dies bei ihren italienischen Vorbildern der Fall ist, sondern mit denen man zu prahlen scheint. Bei anderen Meistern trat der lehrhafte Charakter in den Vordergrund, und das bewirkte, daß verhältnismäßig unbedeutende

Künstler wie Lambert Lombard als Erzieher einer neuen Generation große Bedeutung gewonnen haben. Was sie lehrten, waren nicht nur neue Phantasieelemente, sondern auch neue Maßstäbe, gleichsam das Pädagogium einer neuen künstlerischen Bedeutsamkeit, die nicht in überweltlichen, sondern in weltlichen, nicht in rein geistigen, sondern auch in materiellen Beziehungen und Zusammenhängen verankert war, wobei die südniederländische Kunst mehr oder weniger selbständig die neuen Elementarbegriffe der Kunst zu idealisierten Bildwerken zu verarbeiten versuchte.

Die zweite Stufe der Romanisierung bestand darin, daß nicht nur einzelne Kunstmittel der italienischen Kunst zu neuen Kompositionen verbunden wurden, sondern daß man sich auch in den Kompositionen selbst den Zielen der neuen „klassischen" Kunst der Italiener zu nähern begann. Es waren besonders die Teppichkartons Raffaels, die in Brüssel, wohin sie um das Jahr 1517 gekommen sind, wie eine Offenbarung gewirkt haben. Sie wurden bald für führende junge Künstler wie Barend van Orley die hohe Schule des großen idealen Stiles. Ihnen verdankte man die synthetische Bedeutung der Linien, den Ausgleich der Massen, die pathetische Konzentration und gleichmäßige Einstellung der ganzen bildlichen Erfindung unter den Gesichtswinkel der überindividuellen formalen Schönheit, Vollendung und Harmonie. Auf ihnen fußte in erster Linie eine neue Auffassung der Historienmalerei, die auch Dürer eine neue Welt erschlossen hat, wie uns seine Zeichnungen belehren, die während der italienischen Reise oder bald darauf entstanden sind. Für die jungen niederländischen Künstler wurden sie jedoch der wichtigste Ansporn zu Reisen nach Italien „ad fontes", worunter man nicht die Werke des Quattrocento, nicht Donatello oder Mantegna, sondern die Stanzen und die sixtinische Decke wie auch die ihnen in der Idealisierung der natürlichen Formenwelt zugrunde liegenden antiken Vorbilder verstanden hat. Dazu gesellte sich auch der Einfluß der Spätwerke Lionardos, die übrigens nur vorübergehend, besonders auf die Komposition der Andachtsbilder, eingewirkt haben.

Endlich trat auch Raffaels Einfluß allmählich in den Hintergrund gegenüber dem Alle mitreißenden Vorbilde Michelangelos. Dies erklärt sich nicht nur aus der Empfindung der absoluten, unübertreffbaren Meisterschaft, die Michelangelos Werke diesseits und jenseits der Alpen erweckten, so daß sie als der Gipfelpunkt der Schönheit angesehen wurden, sondern hatte auch tiefere Ursachen. In Michelangelos Schöpfun-

gen sah man den höchsten Inbegriff und das erlösende Wort der gesuchten neuen Idealität, eine Kunst, welche wie die des Altertums die Menschen in Götter verwandelte, indem sie Gestalten und bildliche Vorstellungen schuf, in denen die natürlichen körperlichen und geistigen Kräfte des Daseins als Träger der Geschichte der Menschheit, als übermenschliche, sub specie aeternitatis gesehene Gewalten verkörpert wurden. Die tragische Peripetie, die bei Michelangelo dieser äußersten paganen Polarität der mittelalterlich christlichen Transzendenz gegenüber folgte und das Werk seiner Jugend und seiner Mannesjahre in einen verfehlten Weg verwandelte, von dem er sich selbst in übermenschlicher Größe abgewendet hat, stand damals noch jenseits des Verständnisses seiner nordischen Zeitgenossen, und nur der große Hymnus auf ein neu heroisiertes Menschentum hielt sie im Banne. Es handelte sich dabei nicht nur um einzelne Gestalten, die immer wieder nachgeahmt wurden, weil sie in höchster Form alles zu enthalten schienen, was man von der Kunst verlangt: eine Norm, der gegenüber sich die unmittelbare Naturnachahmung als ein ergänzendes Beiwerk erwies. Viel wichtiger war der künstlerische Pantheismus, in den sich Michelangelos Einfluß im Norden verwandelt hat. Nicht nur die Menschen sind wie Götter geworden, sondern alle Dinge sind gleichsam gewachsen und erhielten einen neuen Selbstwert als Ausdruck der jeder materiellen Form zugrunde liegenden Gestaltungskräfte, durch den die alte illustrative Bedeutung für die großen Offenbarungszusammenhänge ersetzt wurde. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Idealität, zwischen Gott und Natur, zwischen Himmel und Erde, zwischen Wesen und Attribut wurden verwischt zugunsten einer Bedeutsamkeit, die nicht jenseits der Wirklichkeit ihren Ursprung hat, sondern durch künstlerische Gestaltung mit allem Sichtbaren verbunden werden kann. Hirten oder Kriegsknechte verwandeln sich in heroische Gestalten, Menschen in Götter und jedes gemalte Architekturstück wächst über menschliche Maßstäbe ebenso hinaus, wie es im Mittelalter unter sie gesunken war. Der Künstler ist der allmächtige Pantokrator, er schafft die Spannungen der Kräfte und Maßstäbe, sein Wille und Sinn ersetzt die transzendente und empirische Gesetzmäßigkeit und sprengt dadurch das bis dahin bestehende System der bildlichen Einheiten und Unterordnungen. Nur ein Geist wie Michelangelo konnte den Versuch wagen, ein dieser heroisierten, übermenschlich gesteigerten Dynamik des natürlichen Seins entsprechendes, objektiv einheitliches Weltbild zu schaffen. Bei

seinen nordischen Nachahmern zerfiel es in seine Elemente, in verschiedene Gestalten, Themen und Gebiete, bei denen die subjektive Wahl und Begabung an Stelle der alten, mittelalterlich allgemeingültigen Bindung trat.

Abermals wie am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts hat sich die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinung der nordischen Malerei neu erschlossen, und mag sich auch die neue Entdeckung der Welt scheinbar allmählich aus der älteren entwickelt haben, so war sie doch von ihr durch einen neuen Begriff der Kunst getrennt. Die Natur und das menschliche Leben sind nicht wie bisher nur die liebliche Augenweide, die als ein Mikrokosmos mit uralten religiösen Vorstellungen verbunden werden konnte und in dieser Begrenzung eine Quelle der Wahrheit und Belehrung war, sondern in all ihren Erscheinungsformen ein selbständiger Inhalt des Makrokosmos, in den sich die gestaltende Einbildungskraft versenken konnte, um durch ihn zu einer idealen Weltvorstellung, zum künstlerischen Genusse und zu einer von religiösen Empfindungen und der Offenbarung unabhängigen geistigen Erhebung zu gelangen. Aus dem mittelalterlichen Naturalismus hätte sich eine autonome Landschafts- oder Sittenmalerei trotz der vielfachen Ansätze dazu nie entwickeln können; nur ein neuer, universal weltlicher Idealismus konnte die Fesseln sprengen, die sie an den alten überweltlichen gebunden und die Entfaltung der Ansätze zum selbständigen Leben verhindert hatten.

Wer bestrebt ist, den tiefsten geistigen Ursachen der historischen Ereignisse nachzugehen, wird immer wieder mit Erstaunen wahrnehmen, wie sich die entlegensten und scheinbar grundverschiedensten Phänomene des geistigen Lebens, als würde sie eine dem menschlichen Geiste unerforschbare, metaphysische Bestimmung leiten, im gegebenen Zeitpunkte in einem bestimmten Ziele getroffen haben. Nicht nur der Romanismus und der Michelangelokultus führten zu der geschilderten Entwicklung, sondern auch die dritte große geistige Strömung des Zeitalters, die Reformation. Man hat sich bisher wenig mit ihrer Einwirkung auf die niederländische Kunst beschäftigt und begnügt sich gewöhnlich mit einem Hinweise auf die beiden Bilderstürme in den Jahren 1566 und 1572. Daß diese Eruptionen nicht ein auf die calvinistische Lehre allein zurückgehendes Ereignis, sondern nur der populäre Niederschlag dessen waren, was sich lange in der allgemeinen Stellung der kirchlichen Kunst vorbereitet hatte und älter war als die Lehre selbst — die nur die

Formulierung dessen war, was einer bereits herrschenden Empfindung entsprochen hat —, darüber belehrt uns ein Blick auf die Wandlungen des niederländischen Andachtsbildes in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Wir müssen uns da vor allem nach Holland wenden, wo die Entwicklung früher und intensiver als in den südlichen Niederlanden eingesetzt hat. In einer Zeit, in der das Kultbild in Italien in hoher Blüte stand und Raffaels Sixtinische Madonna, Correggios Nacht und Tizians Assunta entstanden sind, beginnen sich die holländischen Maler immer deutlicher von Darstellungen abzuwenden, denen die alte, antik heidnische Idee der persönlichen Adoration zugrunde lag. Man könnte dies noch weiter zurückverfolgen. Bereits bei Bosch treten die Andachtsbilder den Parabeln, Allegorien oder phantastischen Historien gegenüber ganz in den Hintergrund. Dazu kam besonders in der Graphik ähnlich wie in Deutschland die Freude an erzählenden Historien. Biblische Stoffe werden beliebt, die nicht Andachtsgefühle erwecken sollten, sondern sich auf eine bildliche Nacherzählung der Vorgeschichte und Urgeschichte der Christenheit beschränkten. Doch auch profane, der antiken Sage entnommene Stoffe werden immer häufiger und auch Genredarstellungen wie bei Lukas van Leyden oder dem Braunschweiger Monogrammisten. Zwar war dieser Prozeß während der ersten großen Welle des Romanismus durch die Nachahmung der ihn vermittelnden Andachtsbilder vielfach unterbrochen. Dessenungeachtet gewann er immer mehr an Bedeutung und begann auch nach Belgien überzugreifen. Zu seinen merkwürdigsten Früchten gehörte die vollständige Unterordnung der biblischen Begebenheiten im Rahmen einer genrehaften Schilderung wie beim Braunschweiger Monogrammisten oder bei Patinir, worin wohl der größte Gegensatz zu jeder idolatrischen Isolierung der heiligen Personen enthalten war.

Diese geschichtlichen Fäden verknüpfen sich da auffallend mit jenem Charakterzug der holländischen Kunst, der von Riegl als die Bevorzugung der äußeren, vom Beschauer ausgehenden Einheit bezeichnet wurde und mit dem eine Abneigung gegen die innere, vom Beschauer unabhängige Einheit — eine antik kultische Darstellungsweise — a priori verbunden war, so daß man glauben könnte, daß sich die Loslösung vom Kultbilde in Holland auch ohne Calvins Lehren vollzogen hätte. Die Erklärung ist ohne Zweifel darin zu suchen, daß sowohl die Lehre als auch die künstlerische Entwicklung auf weit zurückgehenden,

antiklassischen Elementen der abendländischen Geisteskultur beruhten, die einerseits in nationaler Begrenzung die Quelle einer neuen Stellungnahme zur kirchlichen Kunst geworden sind, anderseits in einer allgemeinen religiösen Bewegung zum Bruche mit dem römischen Katholizismus überhaupt geführt haben.

So fand die Reformation in Holland einen günstigen Nährboden, fand dort eine Kunst vor, die ihr entgegenkam und sich dann bald zu einem Gegenpol der katholischen entwickelte. Wie in der Auffassung der sozialen Pflichten, in dem neuen Begriff des rechtschaffenen Lebens, so wurde auch in der Kunst der Blick auf das irdische Dasein gerichtet. Anders als in der gotischen Periode: nicht von der hohen Warte der Jenseitsgedanken, sondern vom Standpunkte des Mitten-im-Leben-und-in-der-Natur-Stehens und nicht als ein Mittel der Erziehung zu Gott, sondern altruistisch, als ein Mittel, den Menschen Unterhaltung und Genuß zu bereiten, durch Lebensanschauung zu belehren und auf diese Weise der Allgemeinheit zu dienen. Die gotischen Kathedralen, der höchste Ausdruck der über dem Leben stehenden Einheit der mittelalterlichen Kunst, das gemeinsame Werk der christlichen Gemeinschaft in vielen Generationen, haben ihren Sinn verloren, und die Kunst wurde, wie die neue Bildung, immer mehr auch in ihren religiösen Darstellungen eine profane und private Angelegenheit, verzweigte sich aus ihren einstigen kirchlichen Zentren in Vereinshäuser und Bürgerstuben und aus der großen einen mittelalterlichen Weltansicht in verschiedene Bilder der Natur, der Vergangenheit, des gesellschaftlichen Lebens und in die damit zusammenhängenden Spezialgebiete der bildlichen Erfindung.

VI

PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE

PIETER BRUEGEL DER ÄLTERE

„Der Meister scheint in der allgemeinen Vorstellung nicht auf dem Platze zu stehen, der ihm gebührt."
Diese Worte Friedländers[1] charakterisieren trefflich den gegenwärtigen Stand der Auffassung von Bruegels Kunst und Bedeutung. Für das große Publikum ist er noch immer in erster Linie der „Bauernbreugel", das heißt das Verhältnis zu seinen Bildern ist noch immer fast ausschließlich durch stoffliche Interessen bedingt. Doch auch im Kreise der Kunstverständigen ist die Beurteilung Bruegels noch lange nicht so geklärt, wie es wünschenswert und notwendig wäre. Wohl haben Bastelaer[2] und Friedländer[3] mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß Bruegel zu den ganz großen Künstlern zu zählen ist; ungeklärt blieb jedoch seine Stellung im Rahmen der gleichzeitigen Kunst, sowohl der niederländischen als auch der ganzen europäischen, aus deren italienisch beeinflußter, idealistischer Grundstimmung er eigenartig, beinahe wie ein Anachronismus emporragt.
Während Bastelaer in Bruegels Kunst eine Revolution des positiven niederländischen Geistes sah, leitet sie Friedländer aus einer „Unterströmung" ab, die in den Niederlanden neben und abseits des im Banne der Italiener stehenden großen Stiles sich erhalten hat.
Beides scheint mir nicht zu genügen, um Bruegels Bedeutung und Größe richtig und erschöpfend zu charakterisieren. Niemand wird daran zweifeln, daß Bruegels Kunst auf niederländischen oder, umfassender gesagt, nordischen Überlieferungen beruhte. Warum und wie sich jedoch diese Überlieferungen um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts

[1] Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel. Berlin 1916, S. 160.
[2] René van Bastelaer, Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps. Brüssel 1907.
[3] A. a. O. Außer diesen beiden Gelehrten verdanken wir grundlegende Untersuchungen über Bruegel auch Axel Romdahl (Peter Brueghel der Ältere und sein Kunstschaffen, im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Bd. XXV, S. 85ff.) und Georges Hulin de Loo, der einen kritischen Katalog der Werke Bruegels in Bastelaers Publikation veröffentlicht hat.

scheinbar im Gegensatz zu den übrigen Kunstströmungen der Zeit zu einer weitaus überragenden und bahnbrechenden künstlerischen Persönlichkeit verdichten konnten, wie es kam, daß in dieser der nordische Geist den südlichen, Jan van Eyck den Michelangelo besiegte, das künstlerische Nebengebiet des Sittenbildes das Hauptgebiet der Mythologien und Historien, und warum dieser Sieg mehr war als eine territoriale oder nationale Episode und warum er der ganzen Entwicklung der Malerei nördlich der Alpen eine neue Wendung gab: all dies sind Fragen, die durch die bisherige, rein niederländische Einstellung des Problems Bruegel kaum berührt werden, für dessen Lösung jedoch von fundamentaler Wichtigkeit sind. Nie steht ein führender, bahnbrechender Künstler jenseits der geistigen Gesamtlage seiner Zeit, und wenn uns die Fäden, die ihn mit ihr verbinden, nicht sichtbar sind, so besagt dies, daß wir in der Auffassung entweder seiner Kunst oder des Zeitalters nicht tief genug gedrungen sind.

Was Simmel über Michelangelos tragischen Lebensabschluß geschrieben hat[1], gilt für die ganze Zeit. Die Kunst, als eine von den dunklen Abgründen und unlösbaren Fragen des Daseins losgelöste Sphäre einer künstlerischen Vergöttlichung der objektiven Form und ihrer sinnlichen Erscheinung, zur überrealen Vollendung durch die autonome Macht der Einbildungskraft entwickelt, gelangte zu Grenzen, die nicht mehr überschritten werden konnten.

Zugleich mußte aber, was noch wichtiger war, die ungeheure Kluft zwischen den künstlerischen Idealen und den tatsächlichen geistigen Bedürfnissen und Bedrängnissen einer Menschheit, die nicht, wie einst die Alten, dem Lebenskulte allein ergeben war, sondern auf dem eschatologischen Glauben ein kunstvolles dualistisches System von geistigen und materiellen, irdischen und himmlischen Gütern aufgebaut hatte, mit der Erkenntnis der Grenzen, die in der renaissancemäßigen Auffassung der Kunst enthalten sind, plötzlich zutage treten. So vollzog sich in geistig führenden Kreisen eine umwälzende Reaktion gegen den formalen Idealismus der Hochrenaissance, wobei es sich nicht um dieses oder jenes neue künstlerische Ziel gehandelt hat, sondern um die ganze Stellung zur Kunst und um ihre Rolle im Geistesleben. Wo sie früher führte, wurde sie plötzlich geführt und aus dem Inbegriff der

[1] Georg Simmel, Philosophische Kultur. Leipzig 1911, S. 181f.

höchsten Werte der Menschheit verwandelte sie sich in ein Hilfsmittel des geistigen Ringens der Menschheit. Niemand hat diesen inneren Zusammenbruch des stolzen Gebäudes früher und tiefer begriffen als Michelangelo, niemand ergreifender als er, der sich im Alter von dem abgewendet hat, was der Ruhm seines Lebens war, um aus dem neuen geistigen Bewußtsein der Kunst einen neuen Inhalt zu geben.

Doch es handelte sich nicht um diesen oder jenen Künstler. Wie nach einer festlichen Nacht mit dem erwachenden Morgen die Tagessorgen lebendig werden, so wurde überall in der christlichen Welt der unermeßliche Komplex von ungelösten Fragen, Widersprüchen, geistigen Notwendigkeiten, der, vom Mittelalter übernommen, unter dem Schleier der Renaissancekultur nur schlummerte, auf allen Gebieten des geistigen Lebens wiederum lebendig und führte zur Auflösung der kunstvollen Einheit dieser Kultur in eine Fülle von alten, plötzlich aktuell gewordenen und neuen Gesichtspunkten und Strömungen und zu kaum übersehbaren, scheinbar ganz auseinandergehenden und doch aus derselben Quelle fließenden Versuchen, der Kompliziertheit der Lebensprobleme, der die Renaissance aus dem Wege ging und die die Reformatoren durch eine gewaltsame Vereinfachung beseitigen wollten, ohne daß es ihnen gelungen wäre, historisch und psychologisch, spekulativ und praktisch, religiös und skeptisch, innerlich und extensiv gerecht zu werden. Es gab wenig Zeiten, die ohne äußerlich glanzvolle Schöpfungen in ähnlichem Maße von umgestaltenden Kräften, zerstörenden und befruchtenden, erfüllt gewesen wären.

Die Kunst, die ihre führende Rolle verlor, wurde dabei in dreifacher Beziehung neu orientiert.

1. Gedanklich, indem sie weit mehr als in der vorangehenden Periode das Sprachorgan aller geistigen Interessen und Wissensmaterien geworden ist. Die doppelte, auf Überlieferung und formalen Erwägungen beruhende Begrenzung in der Renaissance wurde weggefegt und illustrative Bestrebungen gewinnen eine Rolle, wie sie sie einst im Mittelalter besessen haben, nur mit dem Unterschiede, daß an Stelle eines geschlossenen Kreises gegebener, religiös bedingter bildlicher Vorstellungen zum erstenmal die ganze Diffusion einer sowohl auf religiösen als auch auf profanen Richtlinien, sowohl auf Wissen als auf Einbildungskraft beruhenden Weltbetrachtung getreten ist.

2. In ihrem Verhältnis zum Subjekt, dessen Auffassung der Umwelt und des geistigen Lebens in weit höherem Grade als die ideale Voll-

endung und Gesetzmäßigkeit des Geschaffenen einen bestimmenden Einfluß auf die Kunst gewonnen hat. Da eine einheitliche Richtlinie fehlte, mußte sich daraus die große Verschiedenheit von Möglichkeiten und eine Fülle von Spannungen ergeben, vom äußersten Artisten- und Virtuosentum, welches entlehnte Formen, schöne Farben und Linien, gesteigerte Sinnlichkeit und ideelle Abstraktionen zu kunstvollen, doch blutleeren Gebilden vereinigte, bis zum flammenden Ausdruck des innersten Erlebens des dargestellten Inhaltes oder dessen sinnfälliger Erscheinung. So verschiedenartig sie auch erscheinen mögen, sind zum Beispiel Spranger und Greco, Tintoretto und Heemskerck die Vertreter einer und derselben Kunst, desselben neuen Idealismus, der von jenem der ersten Hälfte des Jahrhunderts so verschieden war, wie etwa das Streben des heiligen Franz von Sales nach Erneuerung des Christentums von dem Luthers oder Savonarolas.

3. In ihrem Verhältnis zur Natur: Während in der Renaissance die Idealität mit ihrer sinnlichen Erscheinung und physischen Gesetzmäßigkeit untrennbar verkettet, eine einheitliche Naturanschauung ihre Quelle und Voraussetzung und das Ideal zur begrifflichen Vollendung erhobene Natur war, bildet sich nun mit der Verschiebung der Einheit vom Objekt auf das Subjekt eine dualistische Betrachtungsweise aus, und wie im Mittelalter finden wir in gleichzeitig bestehenden Richtungen, doch nicht minder bei einem und demselben Künstler, in einem und demselben Kunstwerke unbedingten gegenständlichen und formalen Realismus neben von jeder Naturbeobachtung losgelösten Stoffen und Formen, Porträt neben Formel, Genre neben überirdischer Bedeutsamkeit, Wirklichkeit neben ihrer Überwindung. Der Reichtum des heterogen verschiedenartigen künstlerischen Schaffens in den folgenden Jahrhunderten wäre gar nicht zu verstehen ohne diese grundsätzliche Möglichkeit, den Realitätsgrad subjektiv zu wählen und anzuwenden.

In diesen neuen Voraussetzungen lag der Ausgangspunkt der Kunst Bruegels. Er begann nicht anders als viele Manieristen seiner und der folgenden Generation. Zu den charakteristischen Zügen der neuen Kunstverhältnisse gehörte die Entstehung von Verlagshandlungen, die den mannigfaltigen neuen künstlerischen Bedürfnissen der Allgemeinheit zu dienen hatten. Für einen solchen Verlag, den ersten in den Niederlanden, hat Bruegel gearbeitet. Hieronymus Cock, der Gründer und Leiter des Unternehmens, gab verschiedene Kunstwerke heraus:



38. PIETER BRUEGEL D. Ä.: DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI (BASTELAER 114)

ZU SEITE 223

neben alten und neuen italienischen Gemälden, die als Schule der hohen Kunst galten, auch Bilder von Bosch, alte und neue Merkwürdigkeiten, Grotesken, Porträts berühmter Männer, Landschaften und Ruinen, also Darstellungen, bei denen das gegenständliche Interesse im Vordergrunde stand[1]. Es arbeiten für ihn der Italiener Ghisi, der berühmte flämische Landschafter Matthias Cock, der Holländer Heemskerck und viele andere Künstler, darunter auch Bruegel, dessen Hauptaufgabe ursprünglich darin bestanden zu haben scheint, Vorlagen für Stiche mit landschaftlichen Darstellungen zu liefern. Er zeichnet, wie es damals allgemein üblich war, Veduten, in denen Naturaufnahmen zu idealen Kompositionen verbunden wurden, und solcher Veduten halber dürfte er ähnlich wie Heemskerck in erster Linie nach Italien gereist sein.

Gewiß wäre es aber falsch, daraus zu schließen, daß Bruegel aus dem Süden nichts als landschaftliche Studien mitgebracht habe. In diesen selbst können wir den Einfluß der gleichzeitigen italienischen Kunst wahrnehmen. Die Kompositionen werden bewegter und an Stelle der Häufung der Einzelheiten und der ruhigen Linien wie auch des einheitlichen Tones der Frühwerke traten abgewogene Massen, ein leidenschaftliches Spiel von Kurven und bewegten Umrissen, lichte und dunkle Partien in großen Flächen. Noch deutlicher können wir die Einwirkungen in figuralen Darstellungen beobachten. Vor der italienischen Reise fehlen sie ganz, nach ihr gewinnen sie in Bruegels Produktion bald das Übergewicht, wobei die Reihe durch Werke eröffnet wird, die unverkennbar den Werken der gleichzeitigen italienischen Manieristen nahestehen.

Die „Auferstehung Christi", die nur während des Aufenthaltes in Italien oder unmittelbar darauf entstanden sein kann, belehrt uns auf das anschaulichste darüber. Die Figuren und das Beiwerk sind niederländisch; doch wo findet man bis dahin in den Niederlanden eine ähnlich freie und die Gesamtwirkung über Einzelheiten erhebende Inszenierung, wo eine ähnliche Steigerung der Kontraste, der über einzelne physische Momente hinausgehenden Bewegtheit der Komposition und der damit verbundenen phantastischen Wirkung, die das Realistische mit dem Wunderbaren und Märchenhaften zu einer unlösbaren künstlerischen Einheit verwebt, ohne auf den klaren epischen Aufbau der Erzählung in ungezwungener und übersichtlicher räumlicher Anordnung verzichten zu müssen? Es ist nicht schwer, mannigfache Berührungs-

[1] Zu vgl. Robert Hedicke, Cornelis Floris und die Floris-Dekoration. Berlin 1913, S. 330ff.

punkte mit der gleichzeitigen italienischen Kunst, mit der Kunst der Florentiner Manieristen, mit Parmegianino und seiner Richtung und mit der Schule von Fontainebleau festzustellen. Doch wichtiger als einzelne Einflüsse waren neue Wege der Kunst, für die Bruegel durch seine Reise die Augen geöffnet wurden. Bei allen Vorzügen und Errungenschaften war die ältere niederländische Malerei mannigfaltig eingeengt durch Konvention, durch die unpersönliche Art sowohl des älteren Naturalismus als auch des gleichzeitigen Romanismus, durch den fast geschlossenen Kreis formaler Probleme, wie auch in den Darstellungsstoffen durch das Übergewicht objektiv religiöser Themen und Gesichtspunkte. Was die neue Zeit verlangte, war jedoch ein geistiges Über-dem-Stoff-und-über-der-Form-Stehen. Die Gleichmäßigkeit der naturalistischen oder idealistischen Anschauung und Gesetzmäßigkeit und der a priori gegebene Begriff des Bedeutsamen werden, wie schon angedeutet wurde, geopfert, um sie durch die größere innere Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit zu ersetzen. Sie bestimmt die Maßstäbe und wählt die Form und den Inhalt nach eigenem Ermessen, bald sich bestimmten Vorbildern anschließend, einen Kanon wiederholend, bald wiederum aus der Natur und aus der Vielfältigkeit der geschichtlichen Gegenwart und Vergangenheit oder des eigenen Seelenlebens schöpfend.

Die Wiege dieser Wandlung stand in Italien, wo die Kunst zuerst die Schranken der renaissancemäßigen Regeln durchbrochen hat; doch reicher und tiefer wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die neue Orientierung der künstlerischen Phantasie außerhalb Italiens — vor allem in den Niederlanden, in Frankreich und Spanien. Zuerst erscheint sie da als ungeklärte Anarchie, und in den breiten Massen der künstlerischen Produktion wirkte die Umwertung der Kunst noch lange als ein haltloses Schwanken nach; doch zugleich beginnen vom Anfang an aus dem Gärungsprozeß sich künstlerische Persönlichkeiten und Bestrebungen emporzuheben, wie sie früher nicht denkbar waren, und dazu gehörte auch Bruegel. In diesem Sinne hat die italienische Reise seinen Horizont erweitert; als ein moderner Künstler kehrt er zurück, der die Menschen, die Natur und die Tragikomödie des Lebens nicht im Lichte allgemeiner Normen, sondern so sehen lernt, wie sie sich in seiner eigenen Einbildungskraft spiegeln. Was Montaigne eine Generation später in klarer philosophischer Erkenntnis des neuen Verhältnisses zur Umwelt für sich fordert: „l'imagination assez pleine et assez étendue

pour ambrasser l'univers comme sa ville", beginnt bereits Bruegels Schaffen zu charakterisieren, das ein dichterisch-schöpferisches geworden ist.

In den großen Allegorien, die nach seiner Rückkehr entstanden sind, verbindet er die heterogensten Elemente, alte christliche Symbolik und realistische Motive, flamboyante Architekturen und Figuren, die sich Vorbildern aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nähern, mit raffaelesken Gestalten und mit wahrheitstreuen Schilderungen aus dem Leben der Gegenwart zu phantastischen Erfindungen. In ihnen sind noch etwas gewaltsam vereinigt jene drei Phantasiegebiete, die in der Folgezeit, zur selbständigen Bedeutung entwickelt, Bruegels Kunst beherrscht haben. Dies war einmal die Welt des Grotesken, Infernalen, die Natur zu monströsen Vorstellungen umgebildet, worin Bosch ein halbes Jahrhundert früher Bruegel voranging.

Es ist gewiß ein Irrtum, Bruegel einfach als einen Fortsetzer des Bosch hinzustellen. Er setzt ihn nicht fort, sondern greift auf ihn zurück, wie man auch sonst um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vielfach auf die ältere niederländische Malerei zurückzugreifen begonnen hat. Von Bosch übernahm Bruegel auch zunächst wenigstens die satirische und didaktische Tendenz solcher Darstellungen, für die das überwiegende Interesse an formalen Problemen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wenig Verständnis besessen hat. Doch der Ton und Inhalt der Satire wird bei Bruegel bald ein ganz anderer als bei Bosch. Es ist, als ob man Rabelais mit Brant vergleichen würde. Bei Bosch wirkt noch das Mittelalterlich-Dämonenhafte nach, die Symbolisierung der geheimnisvollen Mächte, von denen der Mensch in der Natur und im Leben umgeben ist, und der Moralist steht trotz des unerschöpflichen Reichtums der Erfindungsgabe über dem Dichter.

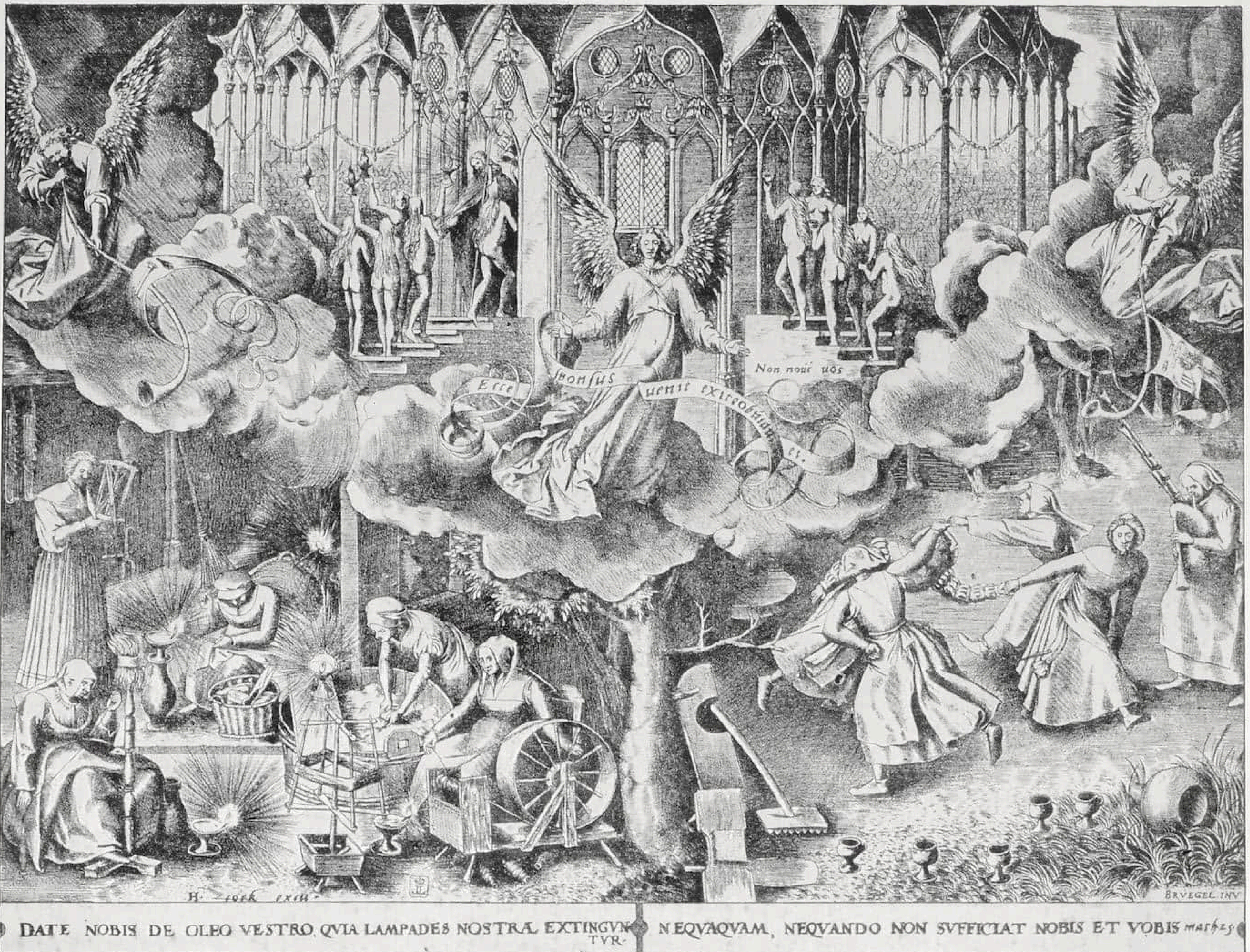
Bei Bruegel verschiebt sich der Nachdruck auf die Beobachtung und Schilderung der Lebenszustände. In ihnen selbst sucht und findet er das Groteske und Absonderliche. Nicht so sehr darauf, wie die Menschen sein sollen, kommt es ihm an, sondern wie sie mit ihren Fehlern, Leidenschaften und Verschrobenheiten tatsächlich sind, erzählt er drastisch und humorvoll, dem Beschauer überlassend, die Lehre daraus zu ziehen. Ja, stärker als bei Rabelais tritt bei ihm das Lehrhafte allmählich ganz in den Hintergrund und wird von rein künstlerischen Interessen absorbiert. Wie kuriose Dinge gibt es doch, wenn man sich die Menschen in ihrem ganzen Gehaben näher ansieht, wieviel Unterhaltendes

und die Einbildungskraft Anregendes, Heiteres und auch Ergreifendes findet man da, wert, künstlerisch dargestellt zu werden — das besagen seine Bilder und Kupferstiche der mittleren Periode. Da bedarf es kaum der Übertreibungen und Monstrositäten — und es verwandelt sich die alte, religiös bedingte didaktische Satire in ein künstlerisch-souveränes Sittenbild.

Hat aber gerade das Sittenbild im Norden nicht eine lange Vorgeschichte in Peter Aertsen, dem Braunschweiger Monogrammisten, in Lucas van Leyden, in Dürer und Jan van Eyck und weiter zurück bis zu den Drolerien der gotischen Malerei und Skulptur? Gewiß, etwa wie Michelangelos Gestalten eine lange Vorgeschichte hatten. Doch wie diese nicht nur von denen etwa Giovanni Pisanos, sondern auch von denen seiner unmittelbaren Vorgänger eine ganze Welt trennt, so erhob auch Bruegel die Sittenmalerei zu einer ganz neuen Bedeutung. Bei seinen Vorgängern wurzelte sie in der gotisch-naturalistischen Nachahmung der Wirklichkeit. Wie Tiere und Pflanzen, Gebäude und Landschaften, so malte man auch Genrefiguren und Genreszenen treu nach dem Leben, „wie sie Gott geschaffen hat", als einen integrierenden Teil des weit über sie hinausgehenden Begriffes der Außenwelt und jener supponierten metaphysischen Einheit, mit der man in einer bestimmten Abstufung ihrer geistigen Bedeutung alle bildlichen Elemente von der einfachen Alltagserfahrung bis zu den tiefsten Mysterien des Glaubens in Beziehung setzte.

Als dann diese innere und äußere Einheit durch die Renaissance zersetzt wurde, beginnen sich aus dem weltlichen Kommentar und Beiwerk der „heiligen Wahrheiten" selbständige Kunstgattungen zu entwickeln, bei denen aber noch immer das illustrative Moment im Vordergrunde steht. Die Formen- und Typenvorräte einerseits, anderseits die Darstellungsstoffe werden erweitert durch realistische Figuren und Szenen, die geeignet waren, entweder den Wirklichkeitseindruck der Darstellung zu erhöhen oder das gegenständliche Interesse zu erwecken, die vielfach aber auch, wie bei Aertsen, dazu dienten, in einem profanen Gewande die neue Monumentalität und statuarische Freiheit der Schöpfungen Michelangelos, die kunstvolle Gruppenbildung Raffaels oder den malerischen Stil der Venezianer dem nordischen Publikum vorzuführen.

Das Sittengeschichtliche haftet gleichsam noch an der Oberfläche der Dinge, ist ein Kunstmittel neben vielen anderen, deren sich der Manieris-



39. PIETER BRUEGEL D. Ä.: DIE KLUGEN UND DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN (BASTELAER 113)
ZU SEITE 225

mus bediente, und ohne tiefere selbständige Bedeutung für das geistige Sichbewußtwerden der Lebenszusammenhänge.

Diese Bedeutung hat ihm erst Bruegel erschlossen. Er malt Volksleben, wie es Shakespeare verwertet hat; wie dieses bei dem großen Dichter des Manierismus der wogende, in eine Fülle von Lebensäußerungen zerfallende Hintergrund der gewaltigen Charaktergestalten ist, so bildet es bei Bruegel den Gegenpol der synthetischen Idealfiguren, in denen seine Vorgänger und Zeitgenossen das künstlerisch Bedeutsame gesucht haben. Dies entsprach der Rolle, die der Realismus als Kontrapost zu idealen Bildungen auch sonst in der manieristischen Periode spielte; doch Bruegel war der erste, dem realistische Volksszenen nicht nur ein äußerer Inszenierungsapparat waren, sondern dem das Leben selbst als Maßstab des Menschlichen und als Quelle des Studiums und der Erkenntnis der die Menschen beherrschenden Triebe, Gebrechen, Leidenschaften, Sitten, Gewohnheiten, Gedanken und Empfindungen galt. Nicht um einzelne Individuen handelt es sich dabei, die Besonderes erlebt, gefühlt oder geschaffen haben, sondern um die Masse, um eine Vielheit von Individuen, die als Ganzes an Stelle der kirchlichen und profanen Idealgestalten getreten ist, oder um Gestalten, die als Vertreter dieser Vielheit angesehen werden können. Selbst die Blinden und die epileptischen Frauen wurden nicht einzeln, sondern als eine ganze Gruppe dargestellt. Die Darstellung der Menschenmasse gehörte zu den wesentlichen Zügen der christlichen Kunst; während sie jedoch bis dahin entweder nur ein Echo von Begebenheiten höheren Grades war, deren Ursache über ihr normales Leben hinausging, oder ein Mittel, die äußere Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeitswirkung der Darstellung zu erhöhen, führte Bruegel in die Kunst ein, was von neueren Schriftstellern als Volksseele bezeichnet wurde: das psychische Eigenleben einer breiten Volksschichte in seiner Eigenart und Autonomie, in seiner anthropologischen Bedingtheit und kulturgeschichtlichen Tatsächlichkeit und damit einen ganz neuen Begriff der inneren Wahrheit der Menschenschilderung. Es heißt die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung seiner Bilder und Kupferstiche ganz zu verkennen, wenn man sie volkstümlich nennt und glaubt, sie wären für die Unterhaltung jener Kreise geschaffen worden, denen sie ihre Darstellungsstoffe entnommen haben[1]. Es ist dies ein ähnlicher Trugschluß aus dem dargestellten

[1] Vgl. die Einwendungen gegen eine solche Auffassung bei Gustav Glück, Peter Bruegels des Älteren Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Brüssel 1910, S. 5f.

Inhalt, wie wenn man glauben würde, Millet habe seine Bauernbilder für Landbewohner gemalt, Dostojewski seine Romane für arme Leute und Verbrecher geschrieben.

Niemand, der mit der ganzen geistigen Entwicklung der Neuzeit vertraut ist, wird daran zweifeln können, daß Bruegels Sittenbilder nicht nur ihrer malerischen Qualitäten wegen zu dem Bedeutsamsten und für die Zukunft Wichtigsten zu zählen sind, was wir der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts zu verdanken haben. Es spricht aus ihnen dieselbe frohmütige, gedankenkühne Weltlichkeit, die den fortgeschrittensten religiösen Strömungen des Zeitalters eigentümlich war und in der Unterdrückung der transzendenten Richtung in der Theologie und in der Verankerung der Religion in der natürlichen, an kein kirchliches Confiteor und Dogma gebundenen Menschlichkeit bestanden hat. Darin hatten niederländische und englische Schriftsteller die Führung. „Auf die Menschen kommt es an, nicht auf die Konfessionen", schrieb der Radierer, Humanist und Politiker Coornhert, und als in Amsterdam ein armer Teufel zum Tode verurteilt werden sollte, weil er Christus für einen bloßen Menschen hielt, meinte der Bürgermeister Peter van Hooft: „es geht nicht an, das Leben der Menschen von den Subtilitäten der Gelehrten abhängig zu machen".

Eine ähnliche Wendung tritt uns auch auf allen anderen Geistesgebieten entgegen: in den Wissenschaften, die die letzten, ihre vollständige gedankliche Unabhängigkeit behindernden Fesseln abzustreifen begonnen haben und in denen Natur- und Menschenkunde das Übergewicht bekamen, in der Rechtsauffassung, der der Begriff des Naturrechtes durch Bodin, Grotius und andere zugrunde gelegt wurde, und in politischen und sozialen Zuständen, für deren neue Phase einerseits die Gründung der nicht auf einer allgemeinen Idee, sondern auf der natürlichen Entwicklung und Interessengemeinschaft beruhenden niederländischen Vereinigung, anderseits aber die Anfänge des neuzeitigen Nationalismus in Frankreich bezeichnend sind; vor allem aber in der neuen, auf der Einstellung der künstlerischen Einbildungskraft auf natürliche Lebensvorgänge beruhenden Richtung in Kunst und Literatur.

Es ist bereits auf die Übereinstimmung zwischen den Volksszenen Bruegels und Shakespeares hingewiesen worden. Ein unmittelbarer Zusammenhang ist dabei kaum anzunehmen, sondern die Verwandtschaft beruht auf einer neuen großen Entwicklungslinie, der sowohl große



40. PIETER BRUEGEL D. Ä.: KINDERSPIELE / WIEN, STAATSMUSEUM / ZU SEITE 231

Dichter als auch bahnbrechende Künstler der zweiten Hälfte des sechzehnten und des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts angehört haben. Von Rabelais und Bruegel einerseits zu Cervantes, Shakespeare und Callot andererseits vollzog sich die große Konstituierung eines neuen bildlichen und poetischen Realismus, dem die Entdeckung und künstlerische Darstellung der auf der Beobachtung des tatsächlichen physischen und psychischen Lebens des Volkes beruhenden Lebenswahrheit zugrunde lag. Im Gargantua ist sie, parodistisch übertrieben, noch mit alten Stilelementen vermengt. Bruegel gab ihr ihre volle selbständige Bedeutung, wobei er mit genialer Kühnheit seine Schilderungen in erster Linie auf jenen Stand konzentrierte, in dem sie am reinsten und anschaulichsten ausgeprägt war. Cervantes stellt sie in überlegener Ironie den einstigen Idealen entgegen, Shakespeare gestaltet sie zum Unterbau der großen Charaktergestalten, die selbst aus ihr, im schroffen Gegensatze zu den zeitlosen und jenseits der Wirklichkeit stehenden Heroen michelangelesken Geistes und Stiles, entwickelt werden, und Callot verwandelt diese Lebenswahrheit in objektives Material einer kritischen, von altruistischen Empfindungen ausgehenden Betrachtung des menschlichen Daseins, wie sie später der Ausgangspunkt der sozialen Doktrinen der Aufklärungszeit geworden ist. Es ist dies eine Entwicklungslinie, welche den Höhepunkt des künstlerischen Schaffens nördlich der Alpen im Zeitalter des Manierismus bedeutet und in der die größten Künstler und Dichter dieser Periode einer neuen Weltanschauung Ausdruck verliehen haben. Durch ihre Werke wurde eine neue Kunst begründet, die zwar durch den pathetisch heroisierenden Stil des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vielfach wiederum zurückgedrängt wurde, doch als eine der wichtigsten Komponenten der ganzen folgenden Kunst der Neuzeit weiterlebt, in einzelnen Kunstgebieten, in einzelnen Kunstgattungen und latent überall, so daß sie von der ganzen Kunst Besitz ergreifen mußte und zu den wichtigsten Entwicklungsfaktoren der Folgezeit, sie grundsätzlich von den vorangehenden Kunstperioden unterscheidend, gezählt werden muß.

Nach diesem Versuch, Bruegels Kunst in die allgemeine geistige Entwicklung einzuordnen, können wir zu seinen Bildern zurückkehren. Gleichzeitig mit der neuen Auffassung des sittengeschichtlichen Inhaltes begann Bruegel auch seine Bilder in einer neuen Weise zu kom-

ponieren. Seine Frühwerke bieten in dieser Beziehung kaum etwas, was sie von der Kunst seiner fortgeschritteneren Zeitgenossen wesentlich unterscheiden würde.

Ihr Ausgangspunkt war die Addition von möglichst vielen und interessanten Einzelmotiven, die renaissancemäßig zu einer objektiv konstruierten bildlichen Einheit vereinigt wurden. Landschaftliche Einzelheiten und die Figuren werden zu Gruppen zusammengefaßt und in Raumschichten eingeordnet, welche einerseits die Bildfläche betonen, anderseits kulissenartig das Auge auf Grund einer perspektivischen Anordnung in die Tiefe führen, die den Überlieferungen der normalen Gegenüberstellung von Raumausschnitt und Beschauer entsprochen hat.

Diese Kompositionsart hat Bruegel nach der italienischen Reise weitergebildet. In den Werken, die bald nach der Rückkehr aus dem Süden entstanden sind, und gelegentlich auch später ist die Darstellung deutlich im Sinne des Romanismus gegliedert. Massen werden gegen Massen gestellt und in ihrer Verteilung in der Fläche und im Raume herrscht eine rhythmische, die Kräfte ausgleichende Ordnung.

Daneben beginnt aber immer mehr wiederum das Detail zu wuchern, so daß die Bilder den Eindruck eines bunten Getümmels erwecken. Sie werden chronikalisch ausgesponnen, und mit einem fast mittelalterlichen horror vacui füllt der Zeichner und Maler die Flächen und Räume, wobei auf einen objektiven kompositionellen Aufbau kein Gewicht gelegt wird. Wenn einzelne Figuren, Gruppen oder Landschaftsteile stärker betont erscheinen als andere, so geschieht dies der Verdeutlichung des Darstellungsinhaltes wegen, nicht aber aus aprioristisch-formalen Gründen. In der Regel überwiegt ein ungehemmter Trubel, eine Häufung von gleichwertigen Einzelmotiven; als ob der Künstler dadurch ausdrücken wollte, daß es nicht auf einzelne Menschen ankommt, sondern auf einen Ausschnitt aus der Gesamtheit, nicht auf diese oder jene Begebenheit, sondern auf die breite Fülle des Lebens, die alle Grenzen und Konstruktionen sprengt und überflutet.

Verstärkt wird diese Wirkung durch die starke Bewegung der Figuren. Sie beruht weder auf den statuarischen Bewegungsmotiven der klassischen und italienischen Kunst, noch auf geschlossen bewegten Massen, sondern auf der unendlichen Mannigfaltigkeit der vitalen Betätigung, deren Spiegelbild das Gemälde in allen seinen Teilen enthält. Unzählige Lebensakte, wie im Fluge im Alltagsdasein der Menschen erhascht,



41. PIETER BRUEGEL D. Ä.: TRIUMPH DES TODES / MADRID, PRADO / ZU SEITE 237

werden aneinandergereiht, charakteristische Gestalten, deren Besonderheit aber nicht in ihrem Verhältnis zu bestimmten formalen Problemen, sondern in einer unmittelbar abgesehenen Lebenswahrheit wurzelt und deren Summe an die Bewegtheit und Lebendigkeit eines ins Menschliche übertragenen Ameisenhaufens erinnert.

Um die Wende der fünfziger Jahre begann Bruegel seine Bilder anders zu erfinden. In den Hauptwerken dieser Zeit — es sind dies die „Sprichwörter“ in Berlin, der „Kampf des Faschings mit der Fastenzeit“ und die „Kinderspiele“ in Wien — finden wir den entfesselten Wirrwarr der vorangehenden Kompositionen durch eine klare, übersichtliche und einheitlich gesehene Darstellung ersetzt. Zwar wird die Abstufung der Sonderbedeutung einzelner Figuren noch konsequenter als früher vermieden. So sind zum Beispiel die spielenden Kinder gleichmäßig, beinahe wie das Muster eines Teppichs auf den Schauplatz der Darstellung verteilt. Als ob es dem Meister darum zu tun gewesen wäre, den kunstvoll aufgebauten italienischen Kompositionen, sie in homogene Grundelemente auflösend, den größten Gegensatz entgegenzustellen.

Noch auffallender als in früheren Bildern ist das Fehlen jeder Zentralisierung. Gleichmäßig, beinahe wie Schachbrettfiguren bedecken die einzelnen Gestalten und Gruppen die Bildbühne, untereinander durch die Gleichartigkeit der Lebensbetätigung, durch das heitere jugendlich bewegte Spiel, welches nach allen Seiten hin auch fortgesetzt werden könnte, verbunden.

Dabei ist aber diese Darstellung der in koordinierten, an sich unbegrenzten Beispielen wirksamen, natürlich triebhaften und nur durch allgemeine Voraussetzungen des menschlichen Daseins bedingten Vitalität weder wie in älteren ähnlichen Darstellungen ein chaotisches Überfluten jedes künstlerischen Gefüges, noch wird ihre Bedeutung durch Häufung erzählender Momente erschöpft. Trotz der bewegten Gruppen ist die Gesamtwirkung der Darstellung eine ruhige; über dem lärmenden Kindertumult steht die Ruhe der räumlichen Szenerie.

Diese Szenerie ist sehr merkwürdig. Sie wird beherrscht von einer weiten Bodenfläche, zu der der Vordergrund ausgedehnt wurde und die die Schaubühne der dargestellten Vorgänge bildet. Gebäude und Ausblicke in Seitenstraßen rahmen, ohne ihn abzuschließen, den Platz ein, den der Künstler vom erhöhten Standpunkte dargestellt hat, so daß wir alles, was auf ihm geschieht, klar gesondert überblicken können. Nicht

die Ausbreitung der Darstellung in der Fläche und auch nicht das Fortschreiten von Motiv zu Motiv in die Tiefe hinein in Übereinstimmung mit einer perspektivischen Konstruktion ist da die Hauptsache, sondern die Erleichterung des sofortigen Überblickens der Situation, wie es am besten aus der Vogelschau erreichbar ist, der sich die Darstellung nähert.

Ihre Art war nicht ganz neu. Die aufsteigende Bodenebene, die wir bei Bruegels Vorgängern oft finden, kann ebenso als ihre Vorstufe gelten, wie die Gepflogenheit der Illustratoren, die Darstellung komplizierter Vorgänge und Örtlichkeiten durch Aufsicht zu verdeutlichen. Was jedoch bis dahin nur ein Kompromiß zwischen der sonst üblichen Raumdarstellung und der weit ausgesponnenen Erzählung oder ein rein technischer Behelf war, verwandelt sich bei Bruegel in ein selbständiges, überlegen angewendetes Ausdrucksmittel des künstlerischen Verhältnisses zur Umwelt. Der Künstler steht über ihr, doch anders als Michelangelo und seine Nachfolger, deren künstlerischer Sinn und Wille sich in den dargestellten Formen und Gegenständen selbst, in der Übermenschlichkeit oder Idealität der Körper, in der Vereinigung der Körper zu gewaltigen Apotheosen der entfesselten und künstlerisch gebändigten Kräfte und Energien, im gesteigerten Leben, im Pathos und im dramatischen Konflikt zwischen dem Physischen und Psychischen über den Alltag erhob.

Bruegel führt uns demgegenüber das Leben so vor Augen, wie es ist, als einen bestimmten Ausschnitt aus seiner unerschöpflichen, allen abstrakten Normen sich entziehenden Mannigfaltigkeit, als ob er es wirklich dem Beschauer auf einer Bühne zeigen wollte.

Doch es kommt nicht allein auf die Wirklichkeitswirkung an, wie bei älteren Naturalisten, die sich dieser Wirklichkeit ganz subordiniert haben und sie durch Studien, treue Nachahmung der einzelnen Erscheinungsmomente und durch Erfahrungsnormen bis zu objektiv überprüfbaren perspektivischen Grundsätzen und bis zu anatomischer Genauigkeit vollkommen zu erfassen sich bemühten. Bei Bruegel verschiebt sich der Gesichtspunkt! Er ist der Spektator, vor dessen Augen sich das Leben entrollt und der es als eine Einheit sieht. Es handelt sich nicht darum, der Wirklichkeit eine künstlerisch begriffliche, idealisierte Welt entgegenzustellen, doch auch nicht nur um einzelne Erscheinungsfaktoren der Wirklichkeit, sondern um einen neuen Begriff der Realität des ganzen menschlichen Daseins, wie er sich dem betrachtenden und

nachdenkenden Geiste erschließt. Der Nachdruck liegt auf der Einsicht des Künstlers, er entdeckt gleichsam das soziale Leben der Menschen in seinen natürlichen vitalen Merkmalen, Kräften und Zusammenhängen, und indem er diese Entdeckungen — wahrlich nicht die geringsten des großen Entdeckungszeitalters — künstlerisch (poetisch und bildmäßig) gestaltet, erhebt er sich und den Beschauer zu einer höheren Stufe des Lebensbewußtseins.

Diese Auffassung der Umwelt spiegelt sich auch in der räumlichen Darstellung und in ihrem Verhältnis zum Künstler und Beschauer. In dem Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts waren der Künstler und die Darstellung koordiniert, es verbindet sie die Vorstellung einer objektiven Gesetzmäßigkeit, die von dem Kunstwerke abzulesen ist. In dem neuen Idealismus der Italiener, der das Kunstwerk über die natürlichen Bedingtheiten gestellt hat, wendet sich der Blick, das Reale mit dem Überrealen verbindend, immer mehr nach oben. Bei Bruegel ist er von der hohen Warte einer subjektiv induktiven Lebensanschauung und Lebensweisheit nach unten gerichtet auf die Gesamtheit des Lebens, deren Darstellung und Deutung eine der Hauptaufgaben der nordischen Kunst geworden ist.

Bruegel hat dadurch ein kompositionelles Prinzip geschaffen, welches von dem zweiten großen subjektiv orientierten des sechzehnten Jahrhunderts, jenem Michelangelos diametral entfernt war und dementsprechend auch andere Früchte tragen mußte. Michelangelos bildliches Denken löst sich von historischer und örtlicher Begrenzung los, seine figuralen Phantasien sind allmenschlich und absolut „in Zeit und Ewigkeit". Bruegels Erzählungskunst wendet sich dagegen immer mehr dem zeitlich und örtlich Determinierten zu, nicht naturalistischer Beobachtungen oder dieses oder jenes formalen Problems wegen, sondern da das menschliche Leben selbst in seiner natürlichen Bedingtheit und Mannigfaltigkeit die Quelle des Allgemeingültigen und künstlerisch Erhebenden geworden ist.

Dies gilt nicht nur für die Schilderung der gesellschaftlichen Zustände, sondern auch für die Wiedergabe der Natur in ihrer Verbindung mit dem menschlichen Dasein.

Es ist merkwürdig, daß bei Bruegel, der als Vedutenmaler nach Italien gereist ist, die landschaftlichen Darstellungen nach seiner Rückkehr aus dem Süden zunächst eine verhältnismäßig geringe Rolle gespielt haben. Zuweilen zeichnete er für seinen Verleger wohl auch weiterhin

landschaftliche Szenerien, die ähnlich pathetisch bewegt komponiert waren wie die in Italien entstandenen, oder Naturstudien zu einer mehr erzählenden Schilderung vereinigten; doch weit mehr beschäftigten ihn bildliche Vorstellungen, deren Mittelpunkt das menschliche Dasein war. Und erst gegen das Ende der fünfziger Jahre, erst als Bruegel das Problem der natürlichen Lebenszusammenhänge in seiner tiefen Bedeutung zu erfassen begann, und als er in Verbindung mit dieser Wandlung inhaltlich und an neuen bildlichen Konzeptionen unerhört bereichert jene Wege einschlug, die zu den grandiosen Schöpfungen der Spätzeit und zu einer neuen Epoche in der künstlerischen Auffassung und Darstellung des Lebens führten, gewann auch die Landschaft einen neuen Wert für sein Schaffen[1].

Zu den großen Neuerungen, die die Kunst dem sechzehnten Jahrhundert zu verdanken hat, gehört auch die Ausbildung der landschaftlichen Darstellung zu jener Bedeutung, die sie in der Folgezeit für die europäische Malerei, wie in keiner ihrer vorangehenden Perioden, besessen hat. Diese Entwicklung vollzog sich auf zwei Wegen.

Einmal dadurch, daß die Landschaftsmalerei ein Sondergebiet der Malerei geworden ist. Die künstlerischen Voraussetzungen dieser Gattung lagen in der italienischen Renaissance, deren neuantiker materieller Anthropozentrismus die Landschaft nur als Hintergrund und Kulisse gelten ließ. Doch die räumlichen Einrahmungen der figuralen Darstellungen nahmen an den Errungenschaften der Renaissance teil; an den Fortschritten der objektiven Naturwiedergabe und Komposition, die auch selbständig in den „paesi" weiterentwickelt wurden. Als dann die Renaissance vom Norden übernommen wurde und ihre innere Einheit in Brüche ging, begann man die Hintergrundlandschaften getrennt von der figuralen Erfindung als eine eigene Gattung der Malerei zu pflegen. Einerseits konnte diese Gattung durch ihre Eignung zur Wiedergabe des tatsächlichen Befundes, was eine Frucht der Verwissenschaftlichung der Kunst in der Renaissance war, neuen Bildungsbedürfnissen dienen, anderseits wurde in ihr der große Stil der Italiener auf ein Darstellungsgebiet übertragen, für das man sich im Norden nicht minder in-

[1] Zu vgl. die ausgezeichnete Abhandlung von Ludwig Baldass: Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Bd. XXXIV, S. 111ff.



42. PIETER BRUEGEL D. Ä.: HOCHSEESCHIFFE (BASTELAER 105) / ZU SEITE 237

teressierte als für figurale Stoffe. So entstand in der Periode des Manierismus die eigentliche Prospekt- und Vedutenmalerei, die, wie wir gehört haben, Bruegel nach Italien führte, wie auch die komponierende Landschaftsmalerei, der er sich im Süden angeschlossen hat und deren künstlerischer Sinn auf einer Verbindung der landschaftlichen Darstellung mit Zielen und Maßstäben der gleichzeitigen figuralen Kunst beruhte. Inhaltlich waren diese „Sonderlandschaften" ihr Gegenpol, künstlerisch jedoch nur ihr Reflex ohne selbständige Bedeutung für die tiefere Erfassung der Lebenszusammenhänge.

Dazu kam jedoch eine zweite Strömung, deren Anfänge bis tief ins Mittelalter zurückverfolgt werden können. Der Unterschied besteht in der Auffassung des Verhältnisses zwischen Menschen- und Naturdarstellung. Zwar bleiben die landschaftlichen Motive in der mittelalterlichen Kunst auf einen gelegentlichen Kommentar zur Versinnlichung der ewigen Wahrheiten und Gewalten beschränkt, doch in diesen Rudimenten erscheinen sie als dem irdischen menschlichen Dasein gleichgestellt. Selbständig spiegelt sich auch in ihnen dem mittelalterlichen Menschen der ordnende Geist der Vorsehung, und dieser Anschauung blieb die nordische Kunst auch dann treu, als die naturalistischen Probleme die Führung übernommen haben. In der niederländischen und deutschen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts waren landschaftliche Darstellungen nicht nur eine Ergänzung der figuralen Komposition, sondern auch eine von ihr unabhängige Quelle der künstlerischen Lebensdeutung und Bedeutsamkeit. Zunächst noch der Menschen- und Götterdarstellung koordiniert, verwandeln sie sich allmählich auf verschiedenen Wegen in den übergeordneten Schauplatz des irdischen Lebens, der dem Beschauer eine unerschöpfliche Fülle von Beobachtungen, Eindrücken und Empfindungen bieten kann.

Die Freude am Formenreichtum der Umwelt, an weiten Horizonten, an atmosphärischen Erscheinungen wächst beständig und führt dazu, daß um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts fast gleichzeitig von den Niederländern, Deutschen und den wahlverwandten Venezianern die poetische Schönheit der landschaftlichen Gestaltung und Stimmung als ein selbständiger und führender Inhalt der bildlichen Erfindung in die Malerei eingeführt und in sie auch die Figurendarstellung einbezogen wurde. Während aber in Venedig die figurale Komposition bald wiederum den Vorsprung erhielt, wird im Norden und insbesondere in den Niederlanden neben den renaissancemäßigen

figuralen Darstellungen dieser Sieg der Landschaft weiter ausgebaut. Nicht nur durch einen bestimmten poetischen Inhalt, wie bei Geertgen, Giorgione oder Altdorfer, sondern grundsätzlich als Ausgangspunkt der Anschauung, als Maßstab der Größenverhältnisse und als Inbegriff des Weltbildes, welches Natur und Menschen umfaßt, steht sie bei Patinir, Jan Mostaert oder dem Braunschweiger Monogrammisten über der figuralen Kunst, deren Aufgaben die Führung verloren haben, über menschlichen Geschicken und Handlungen, die Staffage geworden sind, und über merkwürdigen Begebenheiten, die sich in einen nebensächlichen Vorwand der großen Land- und Menschenpanoramen verwandelt haben.

Dieser Strömung schloß sich Bruegel an, als sich ihm die neue Mission der Kunst in der Schilderung der natürlichen Lebenszusammenhänge erschlossen hat. Die bühnenhafte Anlage der „Kinderspiele" und des „Kampfes des Faschings mit der Fasten" oder die weite Ebene der „Kreuztragung" vom Jahre 1564, die die verstreuten Figuren zu einer Einheit zusammenschließen, bezeugen deutlich den Einfluß des Braunschweiger Monogrammisten.

Doch auch da stellte er den Vorstufen etwas Neues entgegen.

Bei seinen Vorgängern verschob sich das Verhältnis zwischen Landschaft und figuraler Darstellung zugunsten der Landschaft. Das menschliche Leben ging in der Szenerie auf, oder der Riß blieb bestehen. Bei Bruegel verschwindet er ganz, das Leben und die Natur sind für ihn identisch. Dies fühlt man schon in den letztgenannten Bildern, doch noch weit mehr in den Werken der Folgezeit. Für das Bestreben, das weite Weltbild darzustellen oder die intime Schönheit eines stillen Erdwinkels zu schildern, konnten Normen geschaffen werden, doch Bruegels Umdeutung war überreich an Problemen und Möglichkeiten, wie das Leben selbst. So begnügt sich der Meister nicht mehr damit, es wie ein Streumuster auf der Mutter Erde auszubreiten, die mehr ist als nur die bunte Tragfläche seiner Spielarten, die Gewalten birgt, denen gegenüber die Menschen als armselige Würmer erscheinen müssen. Wie ein dichtgedrängter, auf der Erde dahinkriechender Heuschreckenschwarm bedecken in der „Schlacht zwischen den Israeliten und Philistern" vom Jahre 1562 die kämpfenden Heere das Bergtal und strömen aus den Bergschluchten heraus oder wälzen sich den Bergabhang hinauf. Einige Einzelschicksale lösen sich aus dieser ungeformten Masse los, doch die ganze geschichtliche Katastrophe ist nichts, eine Staubbewegung an-



43. PIETER BRUEGEL D. Ä.: HERBST / WIEN, STAATSMUSEUM / ZU SEITE 238

gesichts der unbewegten Majestät der Berge und Wälder, in die der Lebenssturm eingezwängt ist und an der er zerschellt.
Um derartiges darzustellen, genügte nicht die weite nivellierende Aufsicht, da die Landschaft als ein integrierendes Element der dargestellten Lebenseinheit so gestaltet werden mußte, wie es ihr besonderer Inhalt erforderte. Die Eindrücke der Reise über die Alpen, Erinnerungen an die in die Wolken hineinragenden Bergriesen mit ihren Engpässen, in denen sich der Wanderer seiner Nichtigkeit bewußt wird und mit ihren sonnendurchstrahlten Ausblicken werden da wiederum lebendig, nicht als landschaftliches Kuriosum, sondern als Widerspiel der Naturgewalten, die in ihrer vollen Macht dem Beschauer zum Bewußtsein gebracht werden sollten. Die Landschaft wird phantastisch bis zum Gespensterhaften, wie in der „Dullen Griet“ vom Jahre 1564 oder in dem nur wenig späteren „Triumph des Todes“, in denen neue Einflüsse des Unheilmalers Bosch zu erkennen sind. Sie beherrschen jedoch nicht wie einst führend seine Kunst, sondern sind nur ein Phantasieelement neben anderen, welches dort zum Worte kommt, wo ein unheilvoll geisterhaftes Geschehen geschildert werden soll. Naturalistische Treue als Ausdruck der engen Verbindung der Menschen mit ihrer alltäglichen Umgebung und mit dem heimatlichen Boden herrscht dagegen in den Sittenbildern, und idyllische landschaftliche Stimmungen breiten sich über das Dasein der Menschen aus, wo ihr Aufgehen in der Natur betont werden soll. Was in verschiedenen Richtungen und Kategorien vorbereitet war, fließt in einem großen Künstler zusammen, der einen neuen Standpunkt zu den Daseinsfragen gewonnen hat, dem es nicht mehr nur um neue Anschauungsformen, sondern um eine neue, alles umfassende Lebensintensität der Darstellung zu tun gewesen ist. Selbst die leblosen Dinge scheinen da lebendig geworden zu sein. Wie wundervoll ist in dieser Beziehung die Serie der Darstellungen der Hochseeschiffe, deren eine, das Datum 1564 trägt. Mit der Unendlichkeit des Himmels und des Meeres zusammengesehen und doch nicht darin untergehend gleichen sie, mit Lebensenergien erfüllt und dadurch geeignet, sich in der großen Natur zu behaupten, nicht toten Werkzeugen, wie sie Leonardo mit technischer Treue dargestellt hat oder einem illustrativen Versatzstück, wie wir es in den niederländischen Marinen der vorangehenden Zeit finden können, sondern beseelten Wesen, Mitkämpfern im Lebenskampfe und individuellen Organismen, deren Schönheit und Großartigkeit nicht wie die michelangelesken Idealfiguren — deren nordische

Antipoden sie sind — auf physischer und psychischer Abstraktion, sondern auf vitaler Bestimmung und Funktion beruht.

Den Höhepunkt dieser Neuentdeckung der Landschaft in der ersten Hälfte der sechziger Jahre bedeuten aber die Monatsbilder vom Jahre 1565. Es ist bezeichnend, daß Bruegel der alte mittelalterliche und im fünfzehnten Jahrhundert allmählich zu einem banalen Illustrationsklischee herabgesunkene Gedanke des Kreislaufes der Natur und seiner Beziehungen zum menschlichen Leben damals angezogen hat. Auch die Jahreszeiten baut er auf ihm auf. Im Mittelalter mußten diesem Gedanken die antiken Personifikationen weichen: der einzige ewige Gott steht über den Zeiten, die immer wieder wechseln und vorübergehen; bei Bruegel ist aber dieses Werden und Vergehen nicht ein Symbol der Nichtigkeit und Vergänglichkeit des Irdischen, sondern der Inbegriff des Lebens und der Allmacht der Natur, die allein das Leben ist. Nie früher im ganzen Verlaufe der Kunst ist das Untrennbare des ganzen natürlichen Daseins so tief empfunden und so überzeugend dargestellt worden. Die Melancholie der absterbenden Natur und die sturmbewegten Anzeichen ihres Wiedererwachens, die stille Trautheit des Winters und die strotzende Fruchtbarkeit der Erntezeit, die atmosphärischen Erscheinungen, die dünne bleiche Winterluft, die schwere lichtgesättigte des Sommers, die Poesie des Abends, die Bodenformation, die Berge und Täler, Fluren und Wege, die Vegetation unter dem Einfluß der Jahreszeiten, das stille Dorf und die Menschen, die darin wohnen, ihr Tagwerk, Lust und Leid — all dies ist eins, ist die Natur, ist die Bewegung, ist der Lebensprozeß. So entsprang aber Bruegels Naturbetrachtung in dieser Reife letzten Grundes derselben Lebensanschauung, auf der seine neue Sittenschilderung beruhte, und die im Menschen ein Produkt der Natur, des Bodens, auf dem er lebt, und bestimmter Kulturverhältnisse sah. Nichts bezeugt jedoch die Größe des Künstlers deutlicher als die Kühnheit, mit der er, in wenigen Jahren weite Entwicklungsstrecken zurücklegend, von Bild zu Bild aus der neuen Anschauung neue Folgerungen zog.

Dies tritt uns besonders klar in der Weiterbildung der Komposition entgegen. Die ausgleichende, den geschilderten Lebensbildern subjektiv entrückte Aufsicht, der Blick von der Galerie des Lebens auf das unten räumlich getrennt sich entrollende Schauspiel konnte nicht genügen, wo es sich darum gehandelt hat, die Wirkungen der Gewalt der Natur über die Menschen mitzuerleben. Auch der Beschauer sollte im



44. PIETER BRUEGEL D. Ä.: EPIPHANIE / LONDON, NATIONALGALERIE
ZU SEITE 239

Banne dieser Wirkungen stehen, und so verlegt Bruegel in dieser Zeit seinen Beobachtungspunkt in die Landschaft selbst, nicht tief unter die Horizontlinie wie in den Jugendwerken, sondern erhöht, so daß man in die Täler herabsieht, doch auch zu den Bergen hinaufblicken muß. Oder er hebt die Vordergrundsgrenze auf, die Figuren überschreiten sie und die ganze Komposition scheint sich, wie zum Beispiel in dem „Sommer" oder in der „Ernte", in der Richtung des Beschauers fortzusetzen, der auf diese Weise unmittelbar in die geschilderte Situation einbezogen wird. Anderseits hat sich auch die innere Struktur der landschaftlichen Komposition verändert. An Stelle der ruhig indifferenten Flächen oder der kartographischen Rundblicke ohne Grenzen und ohne zusammenfassende Gliederung trat ein konzentrierter wohlbedachter Aufbau. Wie sich das Leben zuweilen episch breit, wie ein großer Strom dahinfließend, dann wiederum in heißem Ringen oder in zeitlich begrenzter Dramatik gestaltet und wie die Natur damit auf das engste verbunden ist, wird auch durch die landschaftliche Komposition ausgedrückt: in harmonisch wagrecht angeordneten Linien und Terrainabstufungen, in bewegten Diagonalen, in einem keilförmigen Sichdurchdringen der Massen und in verschiedenen Kombinationen dieser Darstellungsmittel. Sie leiten Bruegel wieder in die Bahnen einer kunstvoll konzentrierten Komposition, deren Emporium damals Italien war, und dies mag der Grund sein, warum er sich neuerdings enger der italienischen Kunst angeschlossen hat.

In der figuralen Kunst, zu der wir nun wiederum zurückkehren wollen, besitzen wir ein monumentales Denkmal dieser zweiten Italianisierung. Es ist dies die „Epiphanie" vom Jahre 1564, in der sich uns der Schlüssel zur letzten, merkwürdigsten und wichtigsten Phase der Kunst Bruegels erhalten hat.

Das Gemälde steht scheinbar in einem schroffen Gegensatze zu seinem vorangehenden Schaffen.

In den einzelnen Figuren schließt es sich an ältere Überlieferung enger an, als wir es in dieser Zeit sonst bei ihm finden und erwartet hätten. Der prächtige Negerkönig geht zum Beispiel auf Bosch zurück, einige Züge erinnern an Lukas van Leyden, wogegen die Madonna in ihrer statuarischen Wucht und Geschlossenheit den Einfluß italienischer Vorbilder erkennen läßt. Dieser Einfluß ist nicht auf die eine Figur

beschränkt. Ungeachtet der naturalistischen Charakteristik der einzelnen Gestalten ist das Bild italianisierend komponiert. Das Figurale steht durchaus im Vordergrund und an Stelle der Auflösung in der Landschaft ist eine gedrängte Gruppierung getreten. Das bei Bruegel so seltene Hochformat, verbunden mit auffallender Betonung der Vertikalen, steht damit in Einklang. Die Handlung ist nicht episch ausgebreitet, sondern konzentriert, und ihre Hauptträger sind deutlich von allem abgesondert, was nur als Staffage wirken soll. Sie beherrschen in ihren Proportionen die Darstellung, und jeder von ihnen kommt individuell zur Geltung, so daß mit der realistischen eine monumentale Wirkung vereinigt wird.

All dies würde uns kaum überraschen, wenn Bruegel in seiner Jugend oder nach seiner italienischen Reise davon ausgegangen wäre; denn die hervorgehobenen Eigentümlichkeiten entsprachen beiläufig dem, worin sich viele Romanisten der ersten Hälfte des Jahrhunderts der italienischen Kunst angeschlossen haben. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch diese Übereinstimmung als eine nur scheinbare. Tatsächlich handelt es sich nicht um die alten allgemeinen Beziehungen zur italienischen Kunst, sondern um ein neues Verhältnis Bruegels zu ihr, welches in organischem Zusammenhange mit seiner individuellen Entwicklung steht. In der ebenfalls im Jahre 1564 gemalten „Kreuztragung Christi“ fällt auf den ersten Blick die Gruppe der schmerzbewegten Madonna auf, die aus der regellos auf dem weiten Plateau verteilten Menge durch die Größe der Figuren und noch mehr durch den geschlossenen Pyramidenaufbau hervorgehoben wird. Es sollte offenbar einerseits ein inhaltliches Zentrum, anderseits aber die Einwirkung des allgemeinen Geschehens auf bestimmte Helden der Darstellung, die der Künstler in den Mittelpunkt seiner gemalten Dichtung gerückt hat, betont werden. Dies berührte sich aber auf das engste mit der italienischen Auffassung der bildlichen Darstellung, und so versuchte Bruegel, diesen neuen Impulsen nachgebend, in der „Epiphanie“ einmal ganz im Sinne der Italiener ein Bild zu komponieren.

Nicht um sich diesem oder jenem Vorbilde anzuschließen — man würde vergeblich nach solchen Vorbildern suchen —, sondern um sich das Wesentlichste der italienischen kompositionellen Mittel und Errungenschaften anzueignen und sie mit seiner Kunst zu verbinden.

Dies war in erster Linie die räumliche Anordnung der Figuren. Es liegt ihr das System der räumlichen Diagonalen zugrunde, wie es durch Cor-

regio zuerst in die italienische Kunst eingeführt wurde, von da an der reliefmäßigen Schichtung gegenüber immer mehr an Boden gewann und im siebzehnten Jahrhundert ganz an ihre Stelle trat. Die Hauptdiagonale führt in Bruegels Gemälde von der Gestalt des knienden Königs über die Madonna zum heiligen Josef, mit ihr kreuzt sich in Marias Gestalt die zweite Schräge, die den schwarzen König mit dem Bogenschützen links oben verbindet. Zugleich bilden die Hauptgestalten einen Kreis um die Gottesmutter, und so entsteht eine Konfiguration, die einen Tiefenraum durch Körper und durch freiräumliche Bewegung der Komposition so ausfüllt, daß er nicht auf dem Umwege von Hilfskonstruktionen und Andeutungen, oder als ein intermittierender Auszug, sondern in allen seinen Teilen und in seinem ganzen räumlichen Umfang unmittelbar sinnlich wahrnehmbar wird und alle Figuren als freiräumige Körper erscheinen läßt, die nicht im Verhältnis zu einer supponierten Grundebene, sondern zur freiräumlichen Umgebung erfunden wurden.

Wie können Figuren zu monumentalen Wirkungen erhoben werden, ohne daß die räumliche Kontinuität und die Illusion eines überzeugend dargestellten Ausschnittes aus dem Universum darunter leiden würde? Dies war eines der wichtigsten kompositionellen Probleme der italienischen Kunst im sechzehnten Jahrhundert, dessen Lösung die Erfindungen der folgenden zwei Jahrhunderte von denen der Renaissance nicht minder scharf trennt, als diese durch das System der linear-perspektivischen Konstruktion vom Mittelalter geschieden waren. Auf zwei Wegen bemühte sich die italienische Kunst um diese Lösung. Der eine Weg knüpfte an die plastische Form und Gruppe an, die er zu einem freien, nach allen Seiten gleichmäßig den Raum verdrängenden Gebilde entwickelte, der andere suchte die Komposition auf über die statische Gebundenheit und Flächeneinteilung hinausgehenden, vom Beschauer gleichsam unmittelbar in die Tiefe des Raumes vordringenden Bewegungseindrücken aufzubauen. Den ersten Weg verfolgt hauptsächlich die florentinisch-römische Malerei, die Schule Raffaels und Michelangelos, den zweiten wählte man in Oberitalien, wo er — verbunden mit der Verwendung der Beleuchtung zur Steigerung der Illusion der Bewegung im Raume — zu Corregios Altarbildern und himmlischen Glorien führt und wo auf ihn viel davon zurückgeht, was Tintoretto von seinen venezianischen Vorgängern unterscheidet. Allmählich vereinigten sich beide Richtungen (die übrigens nie ganz scharf geschieden

waren), und kombiniert zeigt sie uns auch Bruegels Gemälde, das in dieser Beziehung als ein Widerspiel bestimmter kompositioneller Bestrebungen und Neuerungen in der gleichzeitigen italienischen Kunst angesehen werden kann.

Und doch wirkt Bruegels Bild ganz und gar unitalienisch, was hauptsächlich auf einer unitalienischen Auffassung der geschilderten Vorgänge beruht. Die Zuschauer, die das merkwürdige Ereignis vereinigt hat, sind mehr als bloße Staffage, mehr als nur eine an sich nebensächliche Ergänzung einer ideellen und formalen Geschlossenheit, deren Helden jenseits der alltäglichen Lebensvorgänge stehen; sie sind vielmehr der eigentliche Rahmen und Resonanzboden dessen, was sich in ihrer Mitte abspielt. Man kann diesen Rahmen in der Einbildungskraft weiterspinnen, und in dem Maße, als man es versucht, verwischt sich die Grenze zwischen dem ideell und formal isolierten Gebilde und seiner natürlichen Umwelt, und der alte Bruegel, dessen Kunst darin bestand, Volksszenen in anschaulicher Lebendigkeit darzustellen, tritt uns wiederum entgegen. Die im statuarischen Motiv italianisierende Madonna verwandelt sich in eine flämische Bäuerin, die Magier sind wie Porträts von exotisch kostümierten Teilnehmern eines Umzuges der heiligen drei Könige in der Weihnachtszeit, und der heilige Josef steht äußerlich und innerlich den Zuschauern nahe, deren einer ihm eine neugierige Frage oder einen Spaß ins Ohr flüstert. Die Hirten, als solche besonders hervorgehoben, wie dies sonst üblich war, fehlen ebenso wie ein schmucker Troß der Magier. Das bukolische und romantische Element ist beinahe ganz verschwunden. Einige charakteristische Volkstypen, irgendein Edelmann oder Kaufherr, ein Bogenschütze, zwei Bürger, zwei Krieger und zwei Bauern oder Handwerker bilden den Kreis um die Anbetung und hinter ihnen drängt sich beim schmalen Eingang Mann an Mann das militärische Gefolge der Könige, keine eleganten Reiter, sondern bewaffnetes Landvolk, der Ausschnitt aus der Masse, mit den übrigen Gestalten durch denselben Grad der unmittelbaren Lebenswahrheit und die Gleichartigkeit der Empfindung verbunden.

In der Darstellung der psychischen Momente liegt vielleicht der auffallendste Zug des Gemäldes. Der Grundton ist ein plumpes, dumm starrendes Erstaunen. Zu dem Gaffen gesellt sich jedoch ein höheres Gefühl, eine scheue Feierlichkeit und halb unbewußte Devotion, die sich mehr in dem befangenen Stillsein und Aufgeben des gewohnten Lär-

mens als in Gesten und starken Empfindungen äußert — ähnlich beteiligt sich das Volk am sonntäglichen Gottesdienste. Auch auf die heiligen drei Könige wirkt, nur graduell verschieden, dieses Massenempfinden, als dessen Wortführer sie erscheinen. Sie sind diametral entfernt von allem Pathos, von jeder heroischen Pose und subjektiver Emphase. Ihre Adoration ist schwerfällig und linkisch, wie die von Dorfministranten; man könnte darüber lächeln, wenn nicht gerade in dieser derben Primitivität das Echte und Überzeugende enthalten wäre.
Nicht anders wird ihre Ehrbezeigung von der Gottesmutter entgegengenommen: mit einer hölzernen Verneigung, mit verlegenem Augenniederschlag und mit einer Handgebärde, die gewiß nicht als anmutig bezeichnet werden kann. Dabei liegt in dieser holprigen Dorfzeremonie unzweifelhaft ergreifende Poesie und Stimmung.
Nicht nur das Lebenswahre und Ursprüngliche wirkt in dieser Richtung, auch vieles andere spielt da eine Rolle. So zum Beispiel die Farben: das Fremdartige in den leuchtenden Gewändern der Magier, das Wunderbare in den zarten, wie überirdischen Tönen, in denen Maria gemalt ist. Und vor allem das Jesuskindlein! Es ist kein kleiner Heros, wie bei den Italienern, doch auch mehr als der kleine Menschenwurm, wie bei den älteren Niederländern. Wie eine Knospe geschlossen und noch hilflos liegt es im Schoße der Madonna, die Zukunftshoffnung der Menschheit und das poetische Zentrum der Darstellung, von dem aus sich die ehrfurchtsvolle Demut verbreitet, in deren Banne alle Anwesenden sind.
Zusammenfassend kann man sagen, daß in der „Epiphanie“ vom Jahre 1564 derselbe künstlerische Geist waltet wie in des Meisters Bauernbildern. Nicht darauf kommt es an, daß die Figuren genremäßig aufgefaßt sind. Dies wäre in den Niederlanden nichts Neues gewesen und fehlt selbst in der italienischen Cinquecentokunst nicht ganz. Doch neu ist die Art, wie die biblische Erzählung aus dem wirklichen Seelenleben einfacher Menschen entwickelt wird.
Darin berührt sich Bruegel am nächsten noch mit Dürer, geht aber doch nicht nur weit, sondern auch grundsätzlich über ihn hinaus. Bei Dürer handelte es sich, wie in der übrigen Kunst seiner und der vorangehenden Periode, mehr oder weniger um individuelle psychische Momente, um das stille Glück einer bescheidenen Handwerkerfamilie, um die innere Ruhe von Menschen, die sich von der Welt abgewendet haben, oder um Freuden und Schmerzen der Mutterliebe oder um die Tragik der Aufopferung für die Menschheit, wobei das allgemein Menschliche

a priori gegeben war und nur neu durch lebenstreue Belege illustriert wurde, die besonders geeignet waren, es zu vertiefen.

Bruegel beschränkte sich nicht auf derartige Einzelzüge, sondern baute als erster das geistige Geschehen der Erzählung auf dem auf, was wir als Volksseele zu bezeichnen gewohnt sind, das heißt auf Tatsachen, die für das geistige Leben breiter Volksmassen charakteristisch sind. So ist aber auch die „Epiphanie" wie vorangehende Werke Bruegels ein poetisiertes Kulturbild in einer neuen Bedeutung des Wortes, und der Unterschied besteht nur darin, daß die extensiven Dioramen durch inhaltliche und formale Konzentration ersetzt wurden, und um diese zu erreichen, näherte sich Bruegel der italienisch-objektiv konstruierten und monumentalen Komposition, nicht um sie nachzubilden, sondern um sie seinen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen.

Die Frucht des genialen Experimentes war Bruegels letzter Stil. Bezeichnend für ihn ist eine neue Form des Sittenbildes, deren bahnbrechende Bedeutung uns klar werden dürfte, wenn wir sie uns an markanten Beispielen vergegenwärtigen.

„Die Lahmen" im Louvre. Die Fülle der zahlreichen, nur lose verbundenen Szenen und Gestalten wurde durch eine einzige Gruppe ersetzt. In dieser Beschränkung könnte man ein Zurückgreifen auf ältere Genredarstellungen mit wenigen gleichsam repräsentativen Figuren vermuten, wie sie insbesondere bei den Holländern von Lucas van Leyden an bis Pieter Aertsen üblich waren, mit deren Werken sich Bruegels Gemälde auch in der Raumdarstellung berührt. Keine weite Bühne, sondern ein über die Masse der Figuren nicht wesentlich sich erstreckender Ausschnitt aus ihrer räumlichen Umgebung. Auch das starke Raumdunkel erinnert an derartige Vorbilder. Wie seinerzeit auf Bosch, dürfte Bruegel drei Lustren später auf solche Werke seiner „holländischen Vorläufer" zurückgegriffen haben, mit denen sich sein neues Streben nach gegenständlich konzentrierterer Darstellung berührte. Ihr eigentlicher Kern hat sich allerdings ganz verändert und steht in keiner Beziehung zu den holländischen Vorstufen. Dies sonderbare Krüppelkonglomerat könnte man für eine Parodie der italienischen Pyramidenkomposition halten; doch diese Parodie gilt nur den heroisch idealisierten Figuren, nicht der formalen Funktion ähnlicher Gebilde, die in Italien darin bestand, Raum in kubische Werte umzusetzen. Auch bei Bruegel hatte sie diesen formalen Zweck, wogegen die Anwendung des Prinzips wiederum unitalienisch war.



45. PIETER BRUEGEL D. Ä.: DIE LAHMEN / PARIS, LOUVRE / ZU SEITE 244

1. Die Gruppe ist nicht eine Synthese des zur idealen Vollendung und Ausdruckskraft entwickelten Kräftespieles. Der Darstellungsstoff mag Bruegel gelockt haben, in grotesker Betonung die Gebrechlichkeit der Mechanik, auf der jene Ideale beruhten, und das — wenn man die Menschen als Ganzes betrachtet — stärkere, fast vegetabile Kleben an der Erdscholle zu veranschaulichen. Als ob eine Familie von Giftschwämmen in einer einsamen Ecke aus dem feuchten Boden gewachsen wäre.

2. Dieser biologischen Umdeutung entspricht auch die Darstellung der Körper. Man hat Bruegels älteren Stil als linear bezeichnet. Der Ausdruck ist nicht genau, genügt jedoch, um den Gegensatz zu späteren Werken anzudeuten, bei denen es vor allem auf die Wiedergabe des Körperhaften ankommt; doch nicht im Sinne der Italiener, die die Formen analytisch zergliedert und in dieser Zergliederung zur plastischen und tektonischen Signifikanz entwickelt haben. Bruegel zieht sie zu kubische Gebilde einschließenden Flächen zusammen. Selbst das physiognomische Interesse mußte der Verblockung weichen. Nur bei zwei Lahmen sieht man deutlich die Gesichter, und in der etwas früher entstandenen Zeichnung der „Bienenzüchter" wandeln die Helden der Darstellung in ihren Schutzmasken wie unförmige Klötze in der Landschaft herum.

3. Auch der Bewegungsinhalt der figuralen Pyramide ist neu. Bei den Italienern war er zentripetal, bei Bruegel ist er zentrifugal. Die Italiener komponieren die Figuren in die stereometrische Gesamtform hinein und schließen sie, um sie von der Umwelt zu isolieren, darin ein. Bei Bruegel streben die Gestalten aus der temporären Konfiguration heraus, sie sind im Begriffe, wie Schnecken nach verschiedenen Richtungen zu kriechen, um sich aus dem Konventikel auf ihre Standplätze zu begeben. Der Nachdruck liegt dabei nicht wie bei den Italienern auf der Körperbewegung, auf der leichten Überwindung der statischen Kräfte durch den lebendigen Körperorganismus, sondern auf der Bewegung im Raume. Wir werden über die Richtungen belehrt, in denen sich die monströsen Körperklumpen weiterbewegen werden, und durch die Radialachsen dieser zu erwartenden Bewegung wird das räumliche Ambiente der Figuren in unserer Vorstellungskraft über den gemalten Raumausschnitt hinaus allseitig erweitert. Ein Ausschnitt in voller Bedeutung des Wortes aus der großen Raum- und Lebensgemeinsamkeit, wie sie Bruegel früher in seinen bilderbogenartigen Bildern gemalt hatte, und die hier, ohne daß wir sie sehen würden, doch in unserer Phantasie

mit der Darstellung der armen Stiefkinder des Schicksals unlösbar verbunden wird.

„Die Blinden“ in Neapel. Mit diesem in die niederländische Malerei bereits von Bosch eingeführten Thema hat sich Bruegel lange beschäftigt, und in diesen Vorstudien liegt wohl die Erklärung dafür, daß in den „gotisch“ bewegten Gewändern der beiden mittleren Figuren ein älterer Stil mitklingt, was allerdings auch eine mit der ganzen Erfindung des Bildes zusammenhängende Bedeutung haben könnte. Wie bereits von Romdahl[1] hervorgehoben wurde, beruht die Wirkung des Meisterwerks hauptsächlich auf dem Gegensatze der friedlichen Landschaft und der tragischen, unerbittlichen Linie des Blindenzuges. Die Landschaft ist, wie ebenfalls bereits bemerkt wurde, italienisch beeinflußt, und zwar sind die Vorbilder nicht in der gleichzeitigen italienischen Kunst zu suchen, sondern in venezianischen Bildern des zweiten und dritten Jahrzehntes des Cinquecento. In Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe“ und verwandten Gemälden finden wir eine ähnliche Ruhe in den Linien, eine ähnliche idyllisch-poetische Stimmung.

Doch das renaissancemäßig „ruhige Sein“ wird verbunden mit der barocken Diagonale! In dem Entwurfe vom Jahre 1562 war sie noch nicht vorhanden. Da gehen die Blinden auf einer breiten Straße, die im wesentlichen parallel zu der horizontalen Lagerung der Hintergrundslandschaft verläuft. Eine so einfache Anordnung und genremäßig sachliche Vorführung genügte Bruegel in seiner letzten Schaffensperiode nicht mehr, und so mußte sie der Diagonalkomposition weichen, die er bereits in der „Epiphanie“ von den Italienern übernommen hat. In den „Blinden“ ist sie aber nicht mehr wie in dem Gemälde vom Jahre 1564 und seinen Vorbildern nur das Hilfsmittel einer neuen Raumkonstruktion. Ein herabsteigender Damm schneidet die unbewegten Wagrechten der lieblichen Landschaft gewaltsam durch, wodurch ein Kontrast und Konflikt entsteht. Der Ruhe der Dorfidylle gegenüber bedeutet der Damm räumliche Bewegung, deren Anfang und Ende wir nur ahnen, jedoch nicht übersehen können. Wir nehmen nur ihre Richtung wahr, die über den ländlichen Mikrokosmos hinweggeht, seine Grenzen sprengt und der flächenhaften Schichtung des Raumbildes entgegenwirkt. Diese Querbewegung weist dem Auge des Beschauers nicht den Weg zu einem höher gedachten formalen und inhaltlichen Mittelpunkte, wie bei Corregio und seinen Nachfolgern, sondern ist nur Richtung, nur Raum-

[1] A. a. O. S. 131.



46. PIETER BRUEGEL D. Ä.: DIE BLINDEN / NEAPEL, MUSEO NAZIONALE / ZU SEITE 246

bewegung, über der der Beschauer steht und die von der normalen Höhe des Lebens abwärts führt.

All dies wäre weniger deutlich, wenn nicht der erschütternde Zug der Blinden mit dieser Spannung in der Raumkomposition im vollen Einklang stünde. Erst durch ihn wird uns ihr dramatischer Inhalt vollständig zum Bewußtsein gebracht. Von der Erhöhung, die durch die spitzen Dächer von zwei Bauernhäusern in der linken oberen Ecke des Gemäldes betont wird, schreiten die Blinden den Damm herab. Die letzten noch im gewohnten Tempo, aufrecht, langsam, Schritt für Schritt, wie Automaten. Sie wissen noch nicht, was vorn geschehen ist. Der Damm macht eine Biegung, der Führer bemerkt es nicht und stürzt über die Böschung in die Senkung des Geländes, die in der rechten unteren Ecke den Kontrapost zu den aufragenden Dächern der Häuser in der linken oberen Ecke bildet. Zwischen diesen beiden Polen vollzieht sich nun das tragische Geschick. Die Blinden bilden durch Stangen und Handauflegen verbunden eine Kette, die durch den Fehltritt des Anführers plötzlich mit großer Gewalt angezogen wurde. Ein grausiges, schnelles Sichfortpflanzen der stürzenden Bewegung ist die Folge. Die beiden mittleren Figuren sind bereits von ihr ergriffen, das mechanische Weiterschreiten verwandelt sich in ein unsicheres Stolpern, dem in dem Blinden hinter dem Führer ein Niederfallen folgt und dann der Abgrund, der den Leiter bereits umklammert hält. Und in Übereinstimmung damit eine Wandlung des figuralen Motivs, von standfester Blockform zur labilen Auflösung und schließlich zur statisch und organisch unbeherrschten Masse, vom regierten oder halbregierten Körper zum rollenden Stein, oder im geistigen Ausdruck — „es liegt eine abgestufte Steigerung der Angst“, sagt Romdahl, „in diesen unheimlich individualisierten wunderbaren Köpfen“, die durch die Verbindung mit der stumpfen Ausdruckslosigkeit, wie sie Blinden eigentümlich ist, noch schauerlicher und ergreifender wird.

So baut sich auf der bewegten und kontrapostischen Wirkung der barocken Raumdiagonale eine grandiose inhaltliche Tragik auf. Wie jene scharf und gleichsam unerbittlich dem schönen Linienfluß und der harmonischen Massenverteilung der Landschaft entgegengesetzt wird, so wirkt andererseits die stille Friedlichkeit und unbewegte Ruhe dieser Landschaft als ein greller Gegensatz zu der Schicksalskatastrophe, die sich in ihr vollzieht. Außer den von ihr Betroffenen sieht man weit und breit keinen Menschen, nur eine Kuh weidet ruhig am Ufer des Weihers,

in den die Blinden hineinstürzen. Die Natur ist teilnahmlos, und erscheint sie auch im Zusammenhang mit individuellem Menschenlos enger verknüpft, so ist diese einmalige Bindung doch nichts, gemessen an ihrer Gesamtheit und an ihren unwandelbaren Gesetzen. Der Untergang der Blinden ist eine Abfolge von Momenten ihres Eingreifens in das Einzelschicksal der Beteiligten, die einander so rasch folgen, daß sie der Künstler als einen furchtbaren Augenblick darstellen konnte; doch die Natur ist bleibend und jenseits der zeitlichen Maßstäbe, an die das armselige Menschendasein gebunden ist.

Dadurch gewinnen aber auch die Gestalten der alten Parabel eine allgemeinere, tiefer menschliche Bedeutung. „Bei Bruegel sind sie zur Gemeingültigkeit für alle Zeiten und Geschlechter erhoben, wir fühlen uns alle vor seinem Bilde als Glieder dieser düsteren Kette von Blinden, die einander zum Untergange führen, in dieser unerbittlichen Solidarität des Schicksals", sagt Romdahl, der im Hinblick auf die abschließende Vollendung in der Bewältigung des Themas Bruegels Gemälde mit Leonardos Abendmahl verglichen hat[1].

Näherliegend wäre wohl ein Vergleich mit Michelangelos Jüngstem Gericht. Beiden Werken liegt eine Auseinandersetzung mit den tiefsten Daseinsfragen zugrunde, bei beiden sind die Gewalten, die über dem Einzelschicksal stehen, im Brennpunkte eines schauerlichen Ereignisses zusammengefaßt, und beiden liegt ein persönliches Bekenntnis zugrunde, welches zugleich die künstlerischen, geistigen und ethischen Ideale des Zeitalters zum höchsten Ausdruck bringt. Und da trennen sich die Wege. Michelangelos Geisteswelt ist dem realen Leben entrückt. Die Helden seines Weltgerichtes sind Übermenschen, in denen die physischen und geistigen Energien zur titanenhaften Potenz entwickelt erscheinen — gottähnliche Menschen, und doch ein Nichts überirdisch transzendenten Mächten gegenüber, die, losgelöst von Zeit und Raum, dem Ringen der Menschheit unüberschreitbare Grenzen gezogen haben. Die Tragödie der Menschheit sub specie aeternitatis. Ein eschatologisches Traumgesicht, zeitlos und in der Unbegrenztheit des Universums jenseits jeder irdisch determinierten Situation, die Körperlichkeit zur höchsten künstlerischen Gewalt entwickelt, doch im blitzartigen metaphysischen Geschehen, in sphärischer Unendlichkeit den natürlichen Gesetzen entrückt wie eine aus anderen Welten kommende Offenbarung.

[1] A. a. O.

Und dem gegenüber bei Bruegel eine kleine erschütternde, doch ihrer Bedeutung nach alltägliche Episode. Irgendwo sind einige arme Blinde einem Unfall zum Opfer gefallen. Niemand wird es beachten, kaum daß ihnen dieser oder jener von ihren Verwandten eine Träne nachweinen wird; das Leben in der Natur und das Leben der Menschen geht unbekümmert weiter, als ob ein Blatt vom Baume gefallen wäre. Doch gerade darin liegt das Neue, daß eine so unbedeutende Tatsache mit so unbedeutenden Helden in den Mittelpunkt der Weltbetrachtung gerückt wurde. Was als Zufall, als eine einmalige, zeitlich und örtlich begrenzte, geschichtlich bedeutungslose Begebenheit erscheint, verkörpert das Schicksal, dem niemand entrinnen kann und dem die Menschheit in ihrer Gesamtheit blind unterworfen ist. Die ewig unwandelbaren Gesetze und Gewalten der Natur und des Lebens gehen über das Wollen, Leid und Empfinden, über das Leben der Einzelnen erbarmungslos hinweg, und wo wir zu führen glauben, werden wir geführt durch eine unsrer Einsicht verborgene Bestimmung wie die Nichtsehenden dem Abgrund entgegen. Dies entsprach einer der Grundlehren des Stoizismus, der zu den wichtigsten Elementen in der Weltanschauung des nordischen Manierismus gehörte, so daß, was seit Montaigne alle führenden Geister beschäftigte, in den „Blinden" unvergänglich bildlich verewigt wurde.

Dazu kommt noch etwas anderes. Nicht nur in diesem Neapler Bilde sind bei Bruegel die Ärmsten der Armen der Inbegriff des Menschentums geworden. Es ist sicher kein Zufall, daß Bruegel Krüppel, Epileptiker, Narren, Blinde und ungebildete Bauern dargestellt hat. Die „Schönheit der schlichten Seelen", dieses alte Erbgut des Christentums, trat, ohne die mittelalterliche transzendente Bindung, an die Stelle des klassischen Heroentums und führte zu jener sozialethischen und altruistisch realistischen Menschenschilderung, die drei Jahrhunderte später im „Idioten" Dostojewskis den Gipfelpunkt erreichen sollte.

Dabei wäre es aber ganz falsch, wenn man Bruegels Bilder nur als „gemalte Literatur" ansehen oder seinen Darstellungen dieses oder jenes ideologische System zugrunde legen würde. Nicht aus philosophischen Dogmen, sondern aus dem ganzen Geiste seiner Zeit und seines Volkes, aus der Gedanken- und Gefühlsrichtung, auf der bewußt oder unbewußt die Edelsten und Tiefsten unter seinen Zeitgenossen eine neue Auffassung des Lebens aufgebaut haben, floß seine Lebensweisheit, wobei er nicht nur ein Empfangender, sondern auch ein Gebender war. Ist

die künstlerische Form, woran nicht gezweifelt werden kann, die Inkarnation des geistigen Verhältnisses zur Umwelt, so bedeutet auch ihre Weiterbildung, was uns bei großen Künstlern besonders deutlich wird, eine unmittelbare Mitarbeit an dem neuen Weltbewußtsein. Manchmal ist sie verschleiert, dann tritt sie plötzlich offenkundig zutage, um später wiederum scheinbar rein formalen Problemen Platz zu machen. So war es auch bei Bruegel. —

Die „Bauernhochzeit" und die „Kirmes" in Wien. Die Bilder sind nicht datiert, können aber nur dem Ende von Bruegels Entwicklung angehören. Sie stellen keine zum Nachsinnen anregenden Begebenheiten, sondern wohl festliche, aber im übrigen banale Szenen aus dem Bauernleben dar. Der Nachdruck liegt auf dem Wie.

In der Bauernhochzeit legte Bruegel die neue kompositionelle Konzentration einer Innenraumszene zugrunde. Eine Fülle von Hochzeitsgästen hat sich in der Diele versammelt und weitere drängen nach. In architektonischer Begrenzung entrollt sich vor unseren Augen das Bild einer bunten Menge, in reichster Mannigfaltigkeit und doch übersichtlich gegliedert. Eine andere Entwicklungslinie als die in den beiden letzten Gemälden besprochene knüpft hier an die „Epiphanie" vom Jahre 1564 und an die italienische Kunst an. Beruhten in jenen die Beziehungen im wesentlichen auf der Raumgestaltung und Gruppenbildung, so kam in der Bauernhochzeit noch die neue Art einer reichen figuralen Komposition dazu.

Sie entspricht der um die Mitte des Jahrhunderts in Italien beliebt gewordenen Tiefenanordnung in den Darstellungen des letzten Abendmahles und der Hochzeit zu Kana, deren schönstes vor Bruegels Bauernhochzeit entstandenes Beispiel Tintorettos Gemälde in der Salute aus dem Jahre 1561 bietet. Die Übereinstimmung ist so auffallend, daß man vermuten könnte, Bruegel habe eine Reproduktion oder Kopie des Gemäldes gesehen. Im höchsten Grade lehrreich ist es aber wiederum, wie Bruegel dieses oder ein ähnliches Vorbild verändert hat.

Die räumliche Abgeschlossenheit der Darstellung, die bei Tintoretto nur etwas gelockert ist, verschwindet bei Bruegel beinahe ganz. Der Venezianer stellte den Raum so dar, daß wir die Form, die Dimensionen und die Begrenzung der Halle klar übersehen können. Bruegel begnügte sich dagegen mit einer Teilansicht, so daß wir die Gesamtgestalt des dargestellten Innenraumes nur vermuten, doch nicht überblicken können. Die perspektivische Konstruktion, das heißt das formale Mittel



47. PIETER BRUEGEL D. Ä.: BAUERNHOCHZEIT / WIEN, STAATSMUSEUM / ZU SEITE 250

einer bestimmten Tiefenausdehnung, ist bei Tintoretto auffallend stark betont. Selbst die beiden, wie die Deckenbalken über ihnen, orthogonal zur Bildfläche verlaufenden Figurenreihen der Teilnehmer des Gastmahles erscheinen als ein Glied des konstruktiven Systems, so daß man glauben könnte, es sei Selbstzweck geworden. Erst bei genauerer Betrachtung nimmt man wahr, daß es dem geistigen Inhalte der Darstellung zu dienen hat: die perspektivischen Linien laufen genau über dem Haupte Christi zusammen und stellen ihn auf diese Weise in den Mittelpunkt der ganzen Darstellung. In zweifacher Weise wird dadurch die Gastmahlsszene trotz der scheinbaren Freiheit der Darstellung einer festgefügten und in sich begrenzten Ordnung subordiniert: durch den Raumkörper, innerhalb dessen sich alles abspielt, und durch das künstlerische Zentrum, die künstlerische Dominante, die zugleich die geistige ist und in der alles zusammenfließt. Bei Bruegel waltet ein ganz anderes Prinzip. Die perspektivische Konstruktion ist da ein Hilfsmittel ohne selbständige künstlerische Bedeutung und Betonung, die beiden Reihen der Sitzenden schneiden ihre Tiefenlinien und bilden zusammen mit einer dritten Figurenreihe einen Keil, dessen Spitze zu der Tür des Raumes hinausragt, die Szene mit den Vorgängen außerhalb des Innenraumes verbindend, worin ein weiteres Mittel liegt, die Geschlossenheit der Darstellung aufzuheben. Das ganze Dorfleben ist mit ihr vereinigt und strömt, sich am Eingang stauend, in den Festraum hinein. Die Braut aber, die Hauptperson des Festes, steht nicht im Mittelpunkte dieser Bewegung, sondern gleichsam an ihrem Ufer, man muß sie erst suchen (den Bräutigam findet man gar nicht), so daß die eigentlichen Helden der Begebenheit nicht die Darstellung beherrschen, wie es in Italien selbstverständlich ist, sondern nur den äußeren Vorwand einer bildlichen Erfindung bedeuten, deren eigentlicher Zweck die Schilderung des Volkslebens ist. Doch nicht als unregelmäßig zerstreute homogene Masse dargestellt wie in den Bildern vor der „Epiphanie" vom Jahre 1564, sondern im Sinne der Italiener künstlerisch diszipliniert und mit einer Anordnung verbunden, die dem frei aufgelösten Wirklichkeitseindruck eine komplizierte Synthese und Steigerung gegenüberstellt. Deren Inhalt ist allerdings ganz anders beschaffen als bei den Italienern. Es führt hier künstlerischer Zwang dem Beschauer nicht in sich begrenzte formale Gebilde, sondern einen Lebensausschnitt in der eigentlichen Bedeutung des Wortes — als eine nicht nur besonders charakteristische, sondern auch durch kompositionelle Kunst zur kon-

zentriertesten Wirkung erhobene pars pro toto — vor Augen. In dem mit ordnender Überlegung dargestellten Symposion siegt zu allerletzt doch elementare Ungebundenheit und alle Fesseln sprengende Kraft der natürlichen Menschenexistenz.

Und aus ihren Tiefen entstehen neue, nicht mit denen der Fabel identische Hauptfiguren der Darstellung; zum Beispiel die beiden Bauern, die die Türen ausgehängt haben und auf diesem improvisierten Servierbrett Speisen hereinschleppen, der Schenkbursche und die Dudelsackpfeifer; Gestalten, die die massiven Genüsse der Dorfbewohner veranschaulichen und zugleich Typen einer neuen Wesenhaftigkeit sind, die von den Normen der körperlichen Schönheit der Alten und ihrer italienischen Erben ebenso entfernt ist wie von der geistigen Idealisierung der gotischen Periode, die als Abglanz einer spiritualistischen Weltanschauung entstanden ist.

Noch deutlicher treten uns solche Typen in den Figuren der „Dorfkirchweih" entgegen, am schärfsten ausgeprägt in denen der Tanzenden. Sucht man nach Analogien für diese plump und schwer und doch zugleich leidenschaftlich dem Tanze sich ganz hingebenden Gestalten, die die äußerste Negation des klassischen Begriffes der Grazie in seinen antiken, gotischen und humanistischen Wandlungen zu sein scheinen, so denkt man unwillkürlich an Dürers tanzendes Bauernpaar. Bruegel hat wohl dieses Blatt gekannt. Wie groß ist aber die Verschiedenheit in der Auffassung und Bedeutung der Darstellung! Bei Dürer handelt es sich um ein naturalistisches Einzelmotiv, in dem eine Fülle von Naturbeobachtung mit grotesken Figuren vereinigt wurde; als wären sie für ein Bilderbuch gezeichnet, in dem auch die wunderbaren Tier- und Pflanzenstudien oder Landschaftsbilder Dürers Platz gefunden hätten. Bei Bruegel ist die Treue der Naturwiedergabe nicht das Hauptziel der Darstellung. Der Nachdruck liegt nicht auf der Einzelbeobachtung, sondern auf der Gesamtwirkung der Figuren, auf der zwingenden Kraft der vereinfachten Linien und Flächen und auf dem einheitlich packenden Bewegungseindruck. Mutatis mutandis besteht hier ein ähnliches Verhältnis wie etwa zwischen Donatello und Michelangelo: aus naturalistischen Studien entsteht monumentale Synthese, wobei bei Bruegel die Erhebung über den Einzelfall nicht in funktioneller Idealität und Potenz der Formen und Bewegungen besteht, sondern in der auf natürlicher äußerer und innerer Verschiedenheit der Menschen und ihrer gesellschaftlichen Schichtung beruhenden typischen Wirkung der Ge-



48. PIETER BRUEGEL D. Ä.: KIRMESS / WIEN, STAATSMUSEUM / ZU SEITE 252

stalten. Sie verkörpern zum Beispiel nicht die Beherrschung der Körperformen, der Körpergliederung, der Körperbewegung als ein primäres Kunstproblem, demgegenüber die individuelle Abwandlung nur ein Kleid ist, in welches die grundsätzliche Erkenntnis eingehüllt wird. Im Gegenteil; in den in bestimmter Weise durch gesellschaftliche Zustände begrenzten Tatsachen, wie in der kompakten Plumpheit der Bauern und in der vierschrötigen Unkultiviertheit ihrer Bewegungen liegt der Ausgangspunkt und Sinn des Motivs, und dieser Inhalt wird in engster Verkettung mit der ganzen Komposition zur typischen Bedeutung erhoben. Bei aller scheinbaren Freiheit schließt sich die Komposition der kunstvollen Abgewogenheit der übrigen Gemälde aus Bruegels letzten Jahren auf das engste an. Abermals wird sie durch diagonale Anordnung beherrscht. Eine Diagonale ist gegeben durch die Richtung der Dorfstraße, die von links nach rechts zu der Kirche im Hintergrund führt. Die ruhigen, sich allmählich herabsenkenden und dann zur Kirche wiederum erhebenden Linien der Häuser begleiten ihren Verlauf, und entlang dieser Häuser sieht man die Dorfbevölkerung zur fröhlichen Unterhaltung vereinigt, deren Schauplatz die quer durch das Bild sich hinziehende Dorfstraße bildet. Dieser Bewegungszug wird nun durchkreuzt durch einen anderen, von rechts nach links ebenfalls quer durch das Bild sich fortpflanzenden. Sein Ausgangspunkt — und man wäre versucht zu sagen sein Sinnbild — ist das tanzende Paar rechts im Vordergrunde. Die beiden wuchtig auf den Tanzboden vordringenden Rückenfiguren wirken als Quelle einer starken Bewegungsempfindung in der Richtung ihres Vorstürmens. Erhöht wird dieser Eindruck durch die Lockerung der Komposition in dieser Richtung, wie auch durch die zweimalige Wiederholung des Motivs des tanzenden Paares auf dieser freien Bahn. Bis in das gegenüberliegende Haus reicht die Bewegungswelle, die in seitlicher Ausbreitung durch das jugendliche Paar im Hintergrunde und durch das Kinderpaar im Vordergrunde verstärkt wird.

So wird, ähnlich wie in den „Blinden", die Ruhe der Situation durch eine kontrapostische Bewegungsorientierung durchbrochen und dadurch mit dramatisch gesteigertem Leben erfüllt, wobei an Stelle des tragischen Unterganges und der dunklen Schicksalsmächte Gewalten und Spannungen getreten sind, die das Leben in seinen hellen Höhepunkten beherrschen.

Diese fröhliche Lebensdramatik ist der Hintergrund, von dem sich die Tanzenden abheben. Sie sind, mit seinem bunten Gewebe verbunden

und doch auch ihm entgegengestellt, Analyse und Synthese zugleich, nicht idealistische Abstraktion oder naturalistische Exemplifikation, sondern zur höchsten Eindringlichkeit erhobene Charakteristik, die mehr als auf der mechanischen Nachahmung des Lebens, auf dem geistigen Eindringen in seine Tiefen beruht.

Der neuen Auffassung des Typischen schließt sich auch die von der Anschauung zur Einsicht und von der Einsicht zur Erzählung fortschreitende Sprache der Darstellung an; sie ist monumental vereinfacht und mehr auf der inneren lebendigen Vorstellung aufgebaut als auf dem Bestreben, die sinnliche Erscheinung nach jeder Richtung hin erschöpfend wiederzugeben.

Das Modellstudium und selbstverständlich auch jede Norm weicht gleichsam Erinnerungsbildern, aus denen Bruegel mit unfehlbarer Sicherheit das für die Gegenüberstellung und Unterscheidung der verschiedenen Gestalten und Dinge in Zeichnung, Modellierung und im Kolorit Wesentlichste zu wählen wußte. Die Zeichnung ist weder beschreibend, wie bei den älteren Niederländern, noch ein Mittel der Zergliederung und des Aufbaues der Formen und kompositionellen Gebilde, wie in der florentinisch-römischen Schule, noch ein Mittel, die optische Verbindung der Körper mit dem sie umgebenden Raume darzustellen, wie bei den Venezianern, sondern bringt dem Beschauer zum Bewußtsein, was für die Gegenstände besonders signifikant ist und wodurch sie sich der Einbildungskraft am stärksten eingeprägt haben. Dies führte teilweise zu einem flächenhaften Eindruck, so daß die Silhouette die Darstellung zu beherrschen scheint, teilweise wiederum zu einer Reduktion der plastischen und räumlichen Wirkung der Körper auf einfache Grundformen, bei denen alle Einzelheiten einer mehr summarischen Betonung der Rundung oder flächenhafter Begrenzung weichen mußten. Dementsprechend herrschen auch im Kolorit die ungebrochenen bunten Lokalfarben vor. Es sind dies Merkmale, die man bei Bruegel weit zurückverfolgen kann und die sich ebenso organisch als mannigfaltig aus seinem Bestreben, die Lebenskomplexe in ihrer kaleidoskopischen Wirkung und doch auch in ihren Einzelfaktoren zu erfassen, ausgebildet haben. Was jedoch in älteren Bildern mehr oder weniger auf einzelne Akzente beschränkt war oder in einem mosaikartigen Aneinanderreihen bestand, vereinigt sich in den letzten Gemälden untrennbar mit der neuen, kunstvoll abgewogenen Komposition. Ihr Ausgangspunkt war die Totalität eines Lebensausschnittes mit seinem ganzen Reichtum

an Lebensbetätigung, Gegenständen, Formen und Farben, mit seinem Beieinandersein und Füreinandersein, mit seinen äußeren und inneren Zusammenhängen. Aus dieser Einheit sondern sich nun die einzelnen Figuren und Dinge in der Verschiedenartigkeit ihrer sinnlichen Erscheinung und weit mehr noch durch die Beobachtung ihrer Eigenart und Wesenhaftigkeit in der Gesamtheit des geschilderten Lebensbildes ab. Dabei geht der Künstler wie ein Dichter vor, indem er, über die bloße Wiedergabe einer zufälligen Situation hinausgehend, aus solchen Vorstellungen seine Schilderung so aufbaut, daß der Beschauer dazu geführt wird, aus ihr herauszulesen, was in der Lebensdeutung und Menschenauffassung der künstlerischen Erleuchtung als das Wichtigste und Bezeichnendste erschien. Das Prinzip war alt und lehnt sich an italienische Entwicklungslinien an, doch sein Inhalt und seine Anwendung waren neu und nordisch. Kompositionelle Bewegungsmomente und Gegensätze entfesseln nicht tektonische und plastische Kräfte, sondern lassen uns die gegebene Lebenskonstellation tiefer empfinden. Wohl sind alle Teilnehmer ihre Träger; sie bilden jedoch gewissermaßen eine Stufenreihe, je nachdem sie den geschilderten Lebensinhalt verkörpern, von dem Chorus, in dem sie gleichmäßig mitklingen, bis zu Gestalten, die als die ausgeprägteste Synthese der ihnen zugrunde liegenden Vitalität und typischen Bedeutung vom Künstler geschaffen wurden. In ihnen sammelt sich die festlich ausgelassene, dem Alltag entgegengesetzte Stimmung in ihrem Höhepunkte, und deshalb sind sie auch der Gipfelpunkt der Bewegung und des fröhlichen Farbenspieles. Zugleich isoliert sie aber auch diese Kulmination von dem Chorus. Sie sind die Helden des Schaustückes, nicht im Sinne einer Handlung, sondern als reinstes, der Masse entgegengestelltes Spiegelbild des Bauernwesens, in seinen charakteristischen Lebensäußerungen grell beleuchtet durch die leidenschaftliche Hingabe an den Genuß des Augenblicks, der gegenüber alle anderen Bindungen zu verblassen scheinen.

Sie bewahren aber trotzdem ihr Recht. Die stürmisch bewegte Diagonale wird durch die kompakte unbewegte Kulisse des Häuserblocks zum Stillstand gebracht, der dem herausstürmenden Paar ein Gegengewicht bietet, und wie mit einem festen Ring werden die Tanzenden von den Gruppen der Dorfgenossen und dem unverändert ruhigen Dorf- und Naturbild eingeschlossen. Der Rausch wird vergehen, und das Dorfleben kehrt in seine altgewohnten Bahnen zurück, die ihm von der Natur vorgeschrieben wurden. — —

Nicht alle Seiten von Bruegels Kunst sind in diesen Bemerkungen besprochen worden. Vieles wäre noch zu ergänzen, doch das Gesagte dürfte genügen, um darzulegen, daß ihre Entwicklung andere Maßstäbe erfordert als die, nach welchen sie gewöhnlich gemessen wird. Die Bedeutung seiner Werke wird durch Hinweise auf ihre volkstümliche Originalität in keiner Weise erschöpft. Bruegel war nicht nur ein origineller, sondern auch ein für die Weiterentwicklung der inhaltlichen und formalen Probleme in der europäischen darstellenden Kunst ebenso maßgebender Künstler wie Raffael und Michelangelo, wie Tizian, Corregio und Tintoretto. Im Rahmen der niederländischen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts kann man ihn nur mit Jan van Eyck vergleichen, dessen Werk er vollendet, aber auch überwunden hat, wie Michelangelo das seiner Florentiner Vorgänger. Jan van Eyck hat die Normen der mittelalterlichen bildlichen Erfindung gesprengt, indem er Naturstudien in den Mittelpunkt des künstlerischen Verhältnisses zur Umwelt erhoben hat. Mit diesem formalen Aufstieg der Wirklichkeit konnte jedoch bei ihm, der ganzen geistigen Sachlage des Zeitalters entsprechend, noch nicht auch die Souveränität des realen Lebensbegriffes verbunden sein, so daß ein Dualismus der äußeren Beobachtung der Natur und des allgemein geistigen, nach wie vor religiös bedingten Inhaltes der Kunst bestehen blieb. Diesen Gegensatz hat Bruegel überwunden. Über äußere Erscheinungsmerkmale hinaus erstreckt sich seine Beobachtung auf die natürlichen Bedingtheiten des menschlichen Daseins, die ihm zur Quelle der künstlerischen Wahrheit und Erhebung geworden sind. Es ist dies der Abschluß des Widerstreites zwischen Offenbarung und Erfahrung, dessen Wurzeln im Mittelalter liegen, dessen zweites Kapitel die Emanzipation der Erfahrung auf dem Gebiete der formalen Probleme war und der nun mit dem Siege der Erfahrung in der ganzen Auffassung des Lebens geendet hat.

Diese Überwindung des formalen Naturalismus durch inhaltlichen Lebensrealismus fiel in eine Zeit, deren Geist weniger ein wissenschaftlicher als ein spekulativ philosophischer, poetischer und künstlerisch gestaltender war. Und so erscheinen bei Bruegel wie bei den großen Dichtern der manieristischen Periode und der folgenden Zeit die Schilderungen der Menschen und Lebensverhältnisse nicht — noch nicht als verstandesmäßige Beweisführung, sondern verflochten nach Grundsätzen und Wirkungsmöglichkeiten einer kunstvollen künstlerischen Komposition und poetischen Erfindung. Während Jan van Eyck die

Naturbeobachtung von den kompositionellen Problemen im wesentlichen losgelöst, das heißt die Unerschöpflichkeit der individuellen Naturformen dem Zwange der Komposition entzogen hat, gab Bruegel die Unabhängigkeit des subjektiven künstlerischen Naturstudiums von der Komposition wiederum auf. Wie die Italiener — und durch sie angeregt — stellte er der unendlichen Variabilität der Natur einen geschlossenen und einheitlichen künstlerischen Organismus entgegen, in dem die Naturanschauung nicht eigene Wege geht, sondern unlösbar mit der kunstvollen Komposition verbunden wird.

Nach dem Vorbilde der Italiener, doch nicht in ihrem Sinne. Bei den Italienern war ein solcher künstlerischer Organismus der Inbegriff und vielfach das letzte Ziel der Kunst, wie auch ein bewußtes Jenseits-der-Wirklichkeit-Stehen; bei Bruegel nur ein Mittel zum Zweck. Dieser Zweck bestand in einem durch künstlerische und poetische Verarbeitung der Erfahrungen, über die unmittelbare Buchung der Tatsachen hinaus zur Wahrheit und zu erhebender Bedeutung höherer Ordnung verwandelten Abbild der Wirklichkeit, der Natur, des realen Lebens.

Darin lag der entscheidende Schritt zu der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, deren Blüte eine allseitige Verwirklichung des neuen Programms war, welches Bruegel der künstlerischen Natur- und Lebensschilderung erschlossen hat. Anderseits führte von der Verschmelzung „romanistischer Elemente" mit der Verankerung der Kunst im realen Sein auch zu Rubens eine Brücke, so daß die beiden Äste der niederländischen Malerei der Barockperiode mit Bruegels Entwicklung zusammenhängen.

Doch auch weiter noch können die Fäden gesponnen werden; denn universalgeschichtlich war Bruegel, wie schon betont wurde, auf dem Gebiete der Malerei der erste große und bahnbrechende Vertreter jener dem natürlichen Leben zugewandten realistischen Orientierung der Kunst, die zu den konstitutiven Faktoren der europäischen Kunst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zu zählen ist, im neunzehnten Jahrhundert die allgemeine Führung besaß und ihren Gipfelpunkt erreichte, um im zwanzigsten Jahrhundert fast mit einem Schlage in dieser Führung durch eine heterogen verschiedene abgelöst zu werden. Im höchsten Grade lehrreich ist es aber, daß ihr Ursprung in der geistigen Bewegung des Manierismus zu suchen ist.

VII

ÜBER GRECO UND DEN MANIERISMUS

ÜBER GRECO UND DEN MANIERISMUS

Grecos Ruhm bei seinen spanischen Zeitgenossen wurde durch ein Gemälde begründet, welches sich in der Kirche des heiligen Thomas in Toledo befindet und das Begräbnis des Grafen Orgaz darstellt.

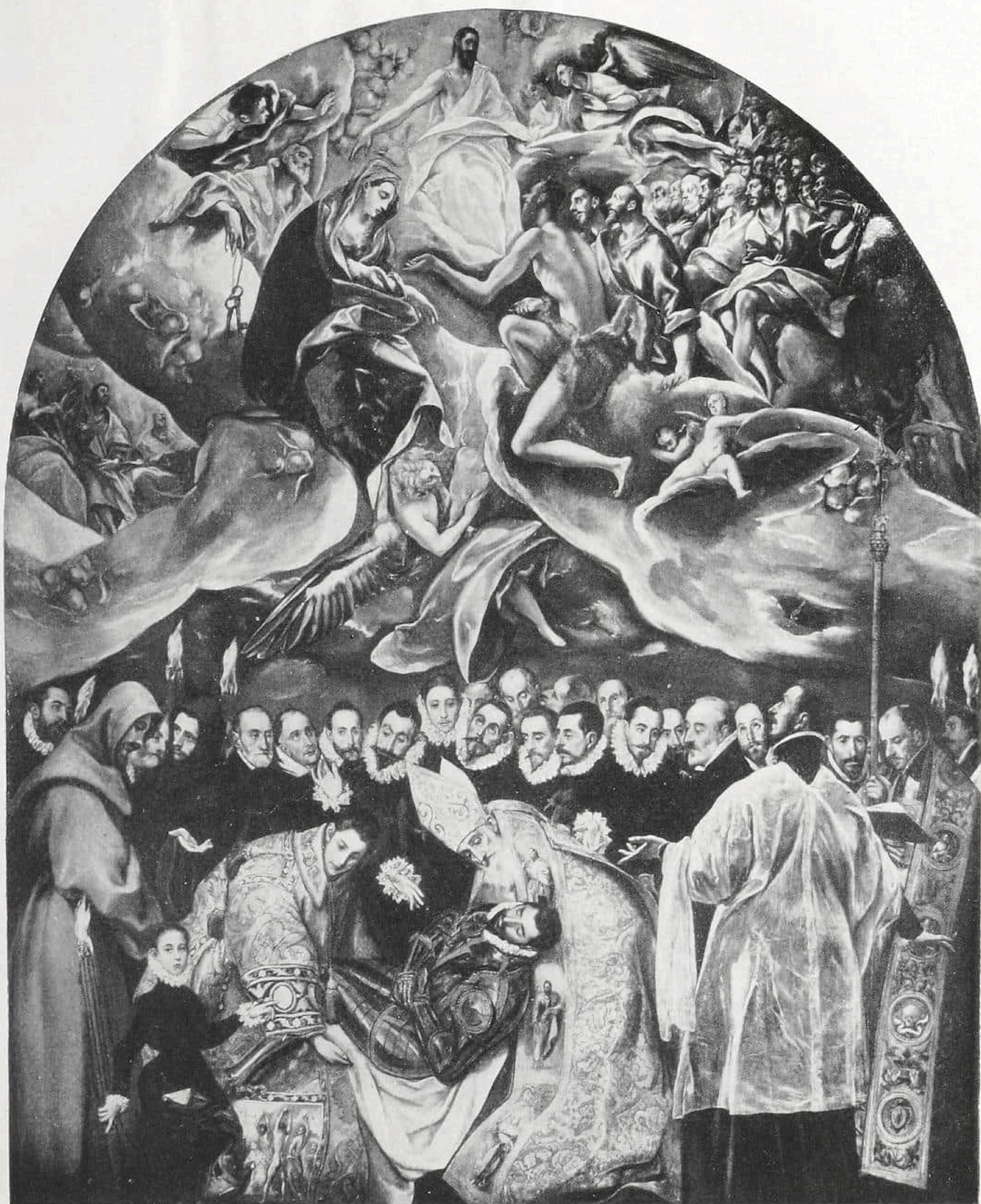
Eine unterhalb des Gemäldes angebrachte Steintafel erklärt die Darstellung. Don Gonzalo Ruiz von Toledo, Graf von Orgaz, Protonotar von Castilien, war ein Wohltäter der Kirche des heiligen Apostels Thomas, in der er nach seinem Tode beerdigt werden sollte. In dem Augenblick, als sich die Priester rüsteten, ihn zu begraben, stiegen — o unerhörtes, staunenswürdiges Ereignis — der heilige Stephanus und der heilige Augustinus vom Himmel und bestatteten ihn hier mit eigenen Händen.

Diesen legendären Stoff hat Greco in einer sehr merkwürdigen Weise dargestellt. Das Gemälde besteht aus zwei Teilen: unten ist das Begräbnis, oben der Empfang des Grafen im Himmel gemalt. Doch auch die untere Partie besteht eigentlich aus zwei Teilen, aus einer Zeremonie und aus einem Wunder. Die Zeremonie ist mit spanischer Würde und dabei auch mit einer Sachlichkeit dargestellt, die an gleichzeitige holländische Meister erinnern könnte. Rechts von der Bahre, auf der der gepanzerte Leichnam lag, liest in andächtiger Sammlung ein Priester die Totengebete; korrespondierend links steht ein Mönch, den Leichnam in stiller Kontemplation betrachtend, als ob er von ihm Abschied nehmen wollte. Zwischen diesen beiden Eckfiguren sind in ununterbrochener Reihe friesartig die Trauergäste angeordnet: die Blüte des toledanischen Adels, alle in schwarzen Gewändern mit weißen Halskrausen; ernst und aufmerksam wirken diese Hidalgos wie ein holländisches Gruppenporträt, wobei jedoch das Porträtmäßige einem gemeinsamen Zuge gegenüber etwas zurücktreten muß. Es ist etwas Hartes und zugleich Fanatisches in diesen Köpfen, asketische Selbstzucht und angeerbte Metaphysik, ein Geist, der auch das zu verstehen vermag,

was man mit den Augen nicht sehen und mit den Händen nicht greifen kann. Doch gehen wir weiter.

Unabhängig von dieser Zeremonie geht etwas vor, wovon die Mehrzahl der an ihr Beteiligten keine Ahnung hat. Zwei Sendboten des Himmels sind gekommen, um selbst die Bestattung des treuen Dieners der Kirche vorzunehmen, doch nur seiner irdischen Hülle: denn oben in einem Wirbel von Gestalten und Wolken, in dem die Substanzialität der Form einer ätherischen Vision weichen mußte, wird ohne irdische Hüllen der Graf bereits in feierlicher Audienz von Christus und Maria empfangen. Zwei von den Assistenten der Zeremonie aber sehen, wovon die anderen nichts wissen: der Priester im weißen Chorhemd rechts, der mit Zeichen des größten Erstaunens in die Höhe blickt, und der Knabe links im Vordergrunde, der aus dem Bilde herausschaut und mit der Linken auf die beiden Heiligen hinweist, als ob er den Beschauer auf das Wunder aufmerksam machen wollte; eine Seele vom Glauben erfüllt, dann ein kindliches Gemüt, dem das Wunderbare in der Welt noch nicht durch das Gift der Zweifel verschlossen ist, und der Beschauer, der durch die Malerei in die Sphäre des rein Geistigen erhoben werden soll.

Darin liegt aber der Sinn des sonderbaren Gemäldes. Wie in einem kostbaren Blumenstrauß breitet dann Greco alles aus, was zu den Ruhmestiteln der Malerei in seiner Zeit gehörte: die römische Kompositionskunst, die venezianische Meisterschaft in der Behandlung der Farben, die niederländische Menschenschilderung. Wer hätte damals, nach Tizians Tode, mit einer ähnlichen Bravour kostbare Gewänder, wie wir sie an den beiden Heiligen sehen, malen können, wer nach Tintoretto das Transitorische der Erscheinung mit ähnlicher Meisterschaft festhalten oder seit Michelangelo die schwierigsten kompositionellen Probleme mit einer ähnlichen Kühnheit lösen können? Doch über all dem steht etwas Höheres — das Wunder und der Geist, der sich über die Schranken der nur irdischen Wahrheit, Schönheit und Gesetzmäßigkeit erhoben hat. Wo spielt sich der Vorgang ab? Wenn wir es nicht wüßten, könnten wir es kaum erraten: bei Nacht, vermutlich in der Kirche, von der man jedoch nichts sieht. Das feste räumliche Gefüge, seit Giotto das unverrückbare Fundament jeder bildlichen Darstellung, ist verschwunden. Ist der Raum breit, tief? Man weiß es nicht. Die Figuren sind zusammengedrängt, als ob der Künstler in ihrer räumlichen Verteilung unbeholfen gewesen wäre. Zugleich aber erweckt oben das flackernde Licht und die Feerie die Empfindung unbegrenzter Weiten.



49. GRECO: BEGRÄBNIS DES GRAFEN ORGAZ / TOLEDO, SANTO TOMÉ
ZU SEITE 261

Der Grundgedanke der Komposition ist alt und einfach, viele hundertmal in der vorangehenden Kunst in der Darstellung der Assunta angewendet. Doch wie hat sich sein Sinn allein dadurch schon verändert, daß der Maler die vordersten Figuren durch den Bildrand überschnitten hat, so daß man nichts vom Boden des Platzes sieht und die Gestalten irgendwo magisch emporzuwachsen scheinen — das Präludium eines Sursum, welches in der unteren Zone noch mit einigen Widerständen zu kämpfen hat, welches aber über der isokephalen Reihe der Trauergäste wie Flammen emporlodert. In diesem Fanal schloß sich Greco der alten symmetrischen Anordnung solcher repräsentativer Himmelsszenen an; doch er negiert sie zugleich. Denn wenn sie bis dahin der malerische Ausdruck der materiellen architektonischen Rhythmik war, entzieht ihr Greco diese Bedeutung. Es ist alles wie aus dem Lot geraten, und an Stelle der tektonischen Rhythmik trat eine andere. Die Gesetze, denen die Wolkengebilde und Figuren gehorchen, sind andere, als die der irdischen Schwere und deren Überwindung. Es herrscht in dieser Apotheose ein traumhaft unwirkliches Sein, welches nur der inneren Inspiration des Künstlers folgt, nicht nur in dem Aufbau, sondern auch in den Formen und Farben, die sich über die Beobachtung hinwegsetzen und nicht eine Niederschrift des Augenscheines sein wollen, sondern eher fieberhaften Visionen gleichen, in denen sich der Geist von den Fesseln der irdischen Welt loslöst, um sich in einer astralen, übersinnlichen und überrationellen zu verlieren.

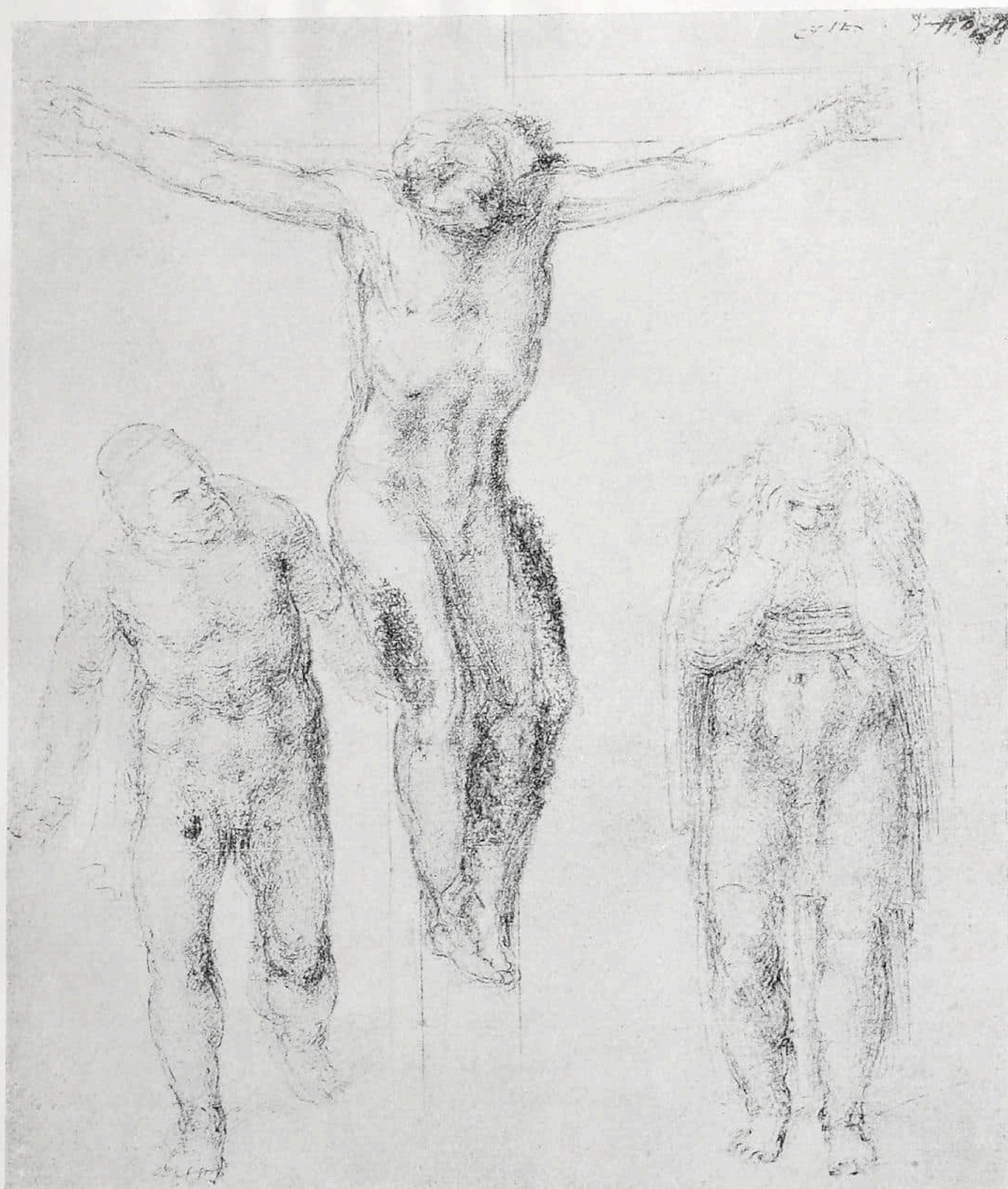
Geisterseher nannten Greco seine Toledaner Zeitgenossen; nicht ohne Berechtigung. „Ya era loco", sagt heute der Küster, der den Fremden vor das Gemälde führt. Er war ein Narr; ein Urteil, welches uns in der milderen Fassung — ein zerstörter edler Geist — bis in die jüngste Gegenwart auch in der kunstgeschichtlichen Literatur entgegentritt, soweit sie noch in dem Banne der materialistischen und naturwissenschaftlichen Weltanschauung steht. Mit diesem Narren wollen wir uns beschäftigen, nicht um ihn in Schutz zu nehmen, was heute nicht mehr notwendig ist, sondern um den Quellen seiner merkwürdigen Kunst nachzugehen.

Domenico Theotocopuli, so lautet der eigentliche Name des Künstlers, war bekanntlich ein Grieche aus Kreta, welches damals unter venezianischer Oberhoheit stand. Wie viele seiner Landsleute, genoß auch dieser Kyriakos seinen Unterricht in der Lagunenstadt, jenen in der Malerei in der Werkstatt des fast neunzigjährigen Tizian, dem er in erster Linie

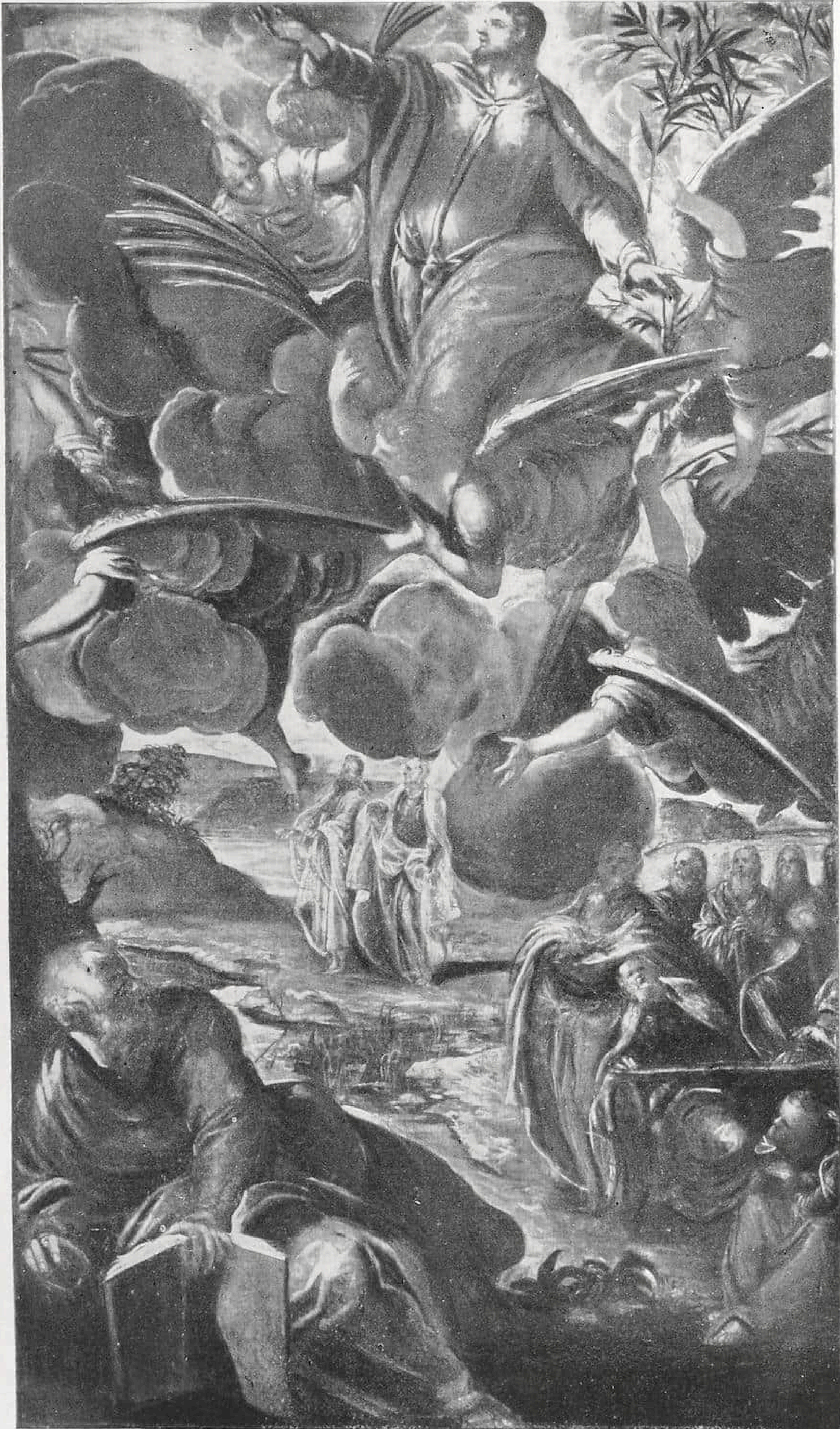
die Vertrautheit mit dem höchsten Ausmaß der Erfahrungen in der impressionistischen Wiedergabe der farbigen Erscheinung zu verdanken hat. Auch der alte Bassano, der Maler der großen Licht- und Schattenkontraste, und Paolo Veronese, der Meister des lichten, silbernen Tones, haben ihn beeinflußt. Doch all dies scheint ihn nicht befriedigt zu haben. Die italienische Kunst stand damals an einem Wendepunkte ihrer Entwicklung. Eine ganz neue geistige Strömung hatte sie erfaßt, auch die jüngeren venezianischen Meister; eine Strömung, die von Rom ihren Ausgang genommen hat. Und so finden wir ihn im Jahre 1570 in der ewigen Stadt, wohin er mit einem Empfehlungsschreiben an den Illyrier Giulio Clovio, den Miniaturmaler, gekommen war. Von da an verlieren sich die Spuren bis zum Jahre 1577, in dem er in Toledo auftaucht und Bilder malt, die außer der technischen Meisterschaft kaum noch etwas mit seinen venezianischen Jugendwerken gemeinsam haben: ein neuer Greco, der in der Zwischenzeit eine Konversion, wie man damals gesagt hätte, durchgemacht hat. Diese geistige Wiedergeburt ist aber der Schlüssel zu einem großen Meister. Sie ist es, die ihn zu dem erhoben hat, was er uns heute geworden ist, so daß wir vor allem ihre Wurzeln untersuchen müssen.

Einen äußeren Anhaltspunkt besitzen wir nicht. Wir können nicht durch Daten oder Kunstwerke belegen, was in den sieben Jahren zwischen Rom und Toledo mit Greco geschah, wohl können wir aber verfolgen — und das ist schließlich wichtiger —, was er damals an neuen Ideen und Eindrücken empfangen hat.

Und da müssen wir zunächst auf die größte Gestalt des Jahrhunderts, auf Michelangelo unsere Blicke richten, dem es wie keinem zweiten bestimmt war, den Geist der kommenden Zeit vorwegzunehmen. Als alter Mann hat Michelangelo Werke geschaffen, die bisher zumeist wie Grecos Bilder jenseits dessen standen, was man noch verstehen — das heißt nach naturalistischen Maßstäben beurteilen konnte, und die infolgedessen vielfach als unvollendet oder als ein Zeichen der Altersschwäche bezeichnet wurden. Dazu gehören die Pietà im Palazzo Rondanini, die Kreuzabnahme im Dom von Florenz und die figuralen Zeichnungen aus des Meisters letzter Schaffenszeit. Zu diesen gehört eine Reihe von Entwürfen für eine Kreuzigung, die uns über das letzte künstlerische Bekenntnis und Vermächtnis Michelangelos belehren können. Was sollte beim alten Michelangelo dieses alte, pathetische Thema, welches in der innerlich paganisierten Kunst der Hochrenais-



50. MICHELANGELO: CHRISTUS AM KREUZ MIT MARIA UND JOHANNES
OXFORD, UNIVERSITY GALLERIES / ZU SEITE 265



51. TINTORETTO: HIMMELFAHRT CHRISTI / VENEDIG, SCUOLA DI SAN ROCCO / ZU SEITE 268

sance so sehr aus der Mode gekommen war? Man könnte vermuten, daß er sich noch einmal in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers, die die Hauptquelle des künstlerischen Fortschrittes in Italien seit mehr als hundertfünfzig Jahren gewesen war, erproben wollte. Doch wie grundverschieden ist diese „Aktstudie", wenn wir sie noch so nennen dürfen, von allem, was man darunter bis dahin — auch seine Kunst inbegriffen — in Italien verstanden hat.
Eine Modellstudie aus seiner Jugend zeigt die möglichst treue, naturalistische Wiedergabe individueller und zugleich im antiken Sinne vollendeter Körperformen (Studien zum Schlachtkarton). Die Kunst war Wissen; sie sollte die Offenbarung ersetzen und den Menschen die Umwelt in ihrer natürlichen Kausalität erschließen. In der zweiten Phase seiner Entwicklung, in der Sixtina und bei den Mediceergräbern, geht Michelangelo über das individuelle Modell hinaus, in Formen, die der individuell normalen Form übermenschlich heroisierte entgegenstellen — ein Titanengeschlecht, eine Vergöttlichung der Menschen, die an Stelle der alten transzendenten Gewalten trat. In der dritten Phase, der des Jüngsten Gerichtes, ist nun die Gewalt des Künstlers über die Körper so groß, daß er nicht nur in den Körperformen das Modell überwindet, sondern aus seiner Erfahrung schöpfend die menschliche Gestalt in ihren Stellungen und Bewegungen zum freien Werkzeug grandioser individueller Konzeptionen macht. Und diese Apotheose des über die Natur triumphierenden und mit den Göttern wettstreitenden formal künstlerischen Könnens ist zusammengebrochen: nie mehr versuchte Michelangelo ähnliches zu malen. Was er in seinen letzten Jahren zeichnet oder modelliert, sind Dinge, die einer anderen Welt anzugehören scheinen. Alles ist verschwunden, was seit Giottos Zeiten immer mehr der Inbegriff des Künstlerischen geworden ist und in den früheren Werken Michelangelos den Höhepunkt erreicht hatte: künstlerische Komposition und dramatische Handlung, natürlich lebensvolle und objektiv überzeugende zeichnerische Wirkung der Gestalten und deren räumlicher, physischer und psychischer Zusammenhang. Man könnte an mittelalterliche Skulpturen oder Gemälde denken: ein einfacher Dreiklang von massigen, ungegliederten Figuren, die beinahe formlos sind, wenn man daran denkt, was man früher unter Form verstanden hat, da der Ausgangspunkt die Reproduktion der materiellen Gestalten der Außenwelt war. Auf die kommt es nun Michelangelo sicher nicht mehr an. Klotzig sind die Gestalten, eine amorphe Masse, an sich gleichgül-

tig, wie ein am Wegrand liegender Stein und dabei doch das Ganze vulkanisch vibrierend, erfüllt von einer Tragik, die aus den tiefsten Schächten der Seele fließt, der gegenüber jedem, der sie begriffen hat, ältere Darstellungen schal und oberflächlich erscheinen, da ihre Quelle nichts äußerlich mechanisch Erfaßbares, sondern ein inneres Erlebnis ist, die innere Erschütterung, die der Künstler über das Mysterium dieses die Menschheit erlösenden Todes erfahren hat. Und dieser Erschütterung Ausdruck zu geben, die Figuren nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen aufzubauen, wie sich die Seele ihrer bemächtigt, sie ohne Rücksicht auf vergängliche, täuschende Schönheit und Naturtreue mit einem davon unabhängigen Leben und Tod erfüllt, ist sein Ziel geworden.

Oder die Pietà Rondanini. Es ist mehr als die Erfahrung eines der reichsten Künstlerleben, was die Alterspietà von dem Jugendwerke trennt. Wertlos wurde, was dem Meister in den Jugendjahren als das Höchste erschien; und verschwunden ist der wundervoll abgewogene Aufbau, bedeutungslos die Meisterschaft in der übersichtlichen Zusammenordnung der Körper zu einer Gruppe und in der Modellierung der Oberfläche, in der Michelangelo einst die Antike besiegte: eine tote Masse, schlaff herabhängend ohne jede Spur des Strebens nach irgendwelcher Individualisierung oder körperlicher Idealisierung, und doch eine erschütternde Elegie. Nie ist der tote Gott früher ergreifender, der Schmerz dumpfer, auf dem Gemüt lastender dargestellt worden.

So hat aber Michelangelo in der letzten Periode seines Lebens sich von der Kunst der Renaissance abgewendet, die auf Nachahmung und formaler Idealisierung der Natur beruhte, und hat ihre Objektivierung des Weltbildes durch eine künstlerische Auffassung ersetzt, die psychische Emotionen und Erlebnisse höher stellt als die Übereinstimmung mit der sinnlichen Wahrnehmung. Seine Kunst ist anaturalistisch geworden. Dies war universalgeschichtlich durchaus nichts Neues, denn, wenn wir den Gesamtverlauf der Kunst betrachten, finden wir, daß anaturalistische Perioden zahlreicher und umfangreicher waren als naturalistische und auch in diesen das Vermächtnis jener sich als Unterströmung erhalten hat, so daß naturalistisch gerichtete Zeiten beinahe wie Inseln erscheinen in einem großen Strome, dem die Wiedergabe der inneren Emotion wichtiger war als Naturtreue. Und dennoch könnte es unbegreiflich erscheinen, daß Michelangelo am Schlusse seines Lebens von seiner eigenen Kunst und von jener Kunst, durch die seine Heimat eine



52. JACQUES BELLANGE: DIE DREI MARIEN AM GRABE
ZU SEITE 272

führende Stellung in der Welt errungen hat, sich abwendend, zu jener anderen anaturalistischen Auffassung der Kunst, die auch die des christlichen Mittelalters war, zurückgekehrt ist.
Diese Wandlung beruhte in erster Linie auf seiner geistigen Entwicklung. Wie ein Gott beherrschte er um die Mitte seines Lebens alles, was auf den Grundlagen der Kunstauffassung der Renaissance aufgebaut werden konnte, und löste die ihr zugrunde liegenden Probleme bis zu den letzten Möglichkeiten, gelangte wie die Impressionisten des vorigen Jahrhunderts zu Grenzen, die nicht mehr überschritten werden konnten und die einem so tiefen Geiste, wie es Michelangelo war, nicht verborgen blieben, der sich gerade bei solchen Werken, wie dem Jüngsten Gericht, sagen konnte, daß der Versuch, alles, was die Menschheit bewegt, durch die Vollendung und Steigerung der materiellen Form zum Ausdruck zu bringen, gescheitert war. Dazu kam, daß auch die naive, antik fröhliche Weltbejahung der Renaissance ihn nicht befriedigte. Sein tiefer, grübelnder Geist hat sich von ihr abgewendet und kehrt — darin dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend — zu den tiefsten Fragen des Daseins zurück: wofür lebt der Mensch, und wie ist das Verhältnis zwischen den vergänglichen, irdisch materiellen und den unvergänglichen, geistig überirdischen Gütern der Menschheit? Sein Bild wächst ins Gigantische, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie er, der gefeiertste Künstler der Welt, einsam und zurückgezogen, allmählich allem entsagt, worauf sein Ruhm beruhte, sich quält und quält — „non vi si pensa, quanto sangue costa“ zitierte er damals, niemand denkt daran, wieviel Blut es kostet —, um schließlich auf die materielle Kunst der Malerei und Plastik ganz zu verzichten, die ihm, wie sie die Zeitgenossen verstanden haben und von ihm verlangten, nichts mehr bieten konnte, und sich darauf zu beschränken, zu Ehren Gottes einen Bau zu schaffen, in dem die gotisch irreale Linie der aufsteigenden Kuppel über alle sinnliche Pracht des kaiserlichen und päpstlichen Rom sich erheben sollte und zuweilen Zeichnungen oder plastische Entwürfe mit Greisenhänden zu schaffen, in denen an Stelle des Triumphators ein Suchender trat; denen man es auch ansieht, wieviel Blut und Seelenkraft sie erfordert haben, und in denen an Stelle des Überwältigenden, der Terribilità das rührende Bekenntnis einer demütigen Inbrunst getreten ist.
Ich habe bei Michelangelo länger verweilt, nicht nur deshalb, weil — was bisher übersehen wurde — sein letzter Stil der Anfang der neuen anaturalistischen Orientierung der Kunst war, auf der Grecos Toleda-

ner Werke beruhten, sondern auch deshalb, weil in diesem persönlichen Schicksal sich auch das Schicksal der damaligen Kultur und Kunst vollzogen hat. Nicht Massen, wie das vorige Jahrhundert glaubte, sondern geistig führende Menschen bestimmen die Entwicklung und die ganze geistige und materielle Kultur; und mag auch die sixtinische Decke, die mediceische Kapelle oder das Jüngste Gericht nach wie vor ein Reservoir formaler Lösungen gebildet haben, so geht doch von den besprochenen letzten Werken Michelangelos der Impuls aus, der für die italienische Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entscheidend war, wie uns ein zweiter großer Künstler belehren kann, der für Grecos Werdegang von entscheidender Bedeutung war.

Dies war Tintoretto. Auch bei ihm hat sich, und zwar gerade in jenen sieben Lehrjahren des Toledaner Meisters, eine geistige Wiedergeburt vollzogen. Man nannte sie den Übergang vom goldenen zum grünen Stil und zerbrach sich nicht den Kopf darüber, was dieser Übergang zu bedeuten habe. Er bestand darin, daß Tintoretto die Farbenpracht seiner Jugendwerke, in denen er mit Tizian rivalisierte, durch ein graugrünes Kolorit ersetzte, eine Aschermittwochfarbe, aus der nur einzelne Töne wie feurige Blumen hervorleuchten. Die Bedeutung dieser Neuerung ist klar. Bis dahin bestand die Bedeutung der venezianischen Malerei in der reichsten Entwicklung des naturalistischen Farbensensualismus. Diesen ersetzte Tintoretto durch ein gespensterhaftes Phantasiespiel, für welches die Farbe in rauchigen Massen und zuckenden Blitzen nur ein Widerspiel subjektiver, von der Beobachtung und der Wiedergabe der Wirklichkeit unabhängiger Seelenzustände geworden ist.

Doch es handelt sich nicht nur um die Farbe. Seltsam verschlingt sich die Komposition, wie in der ehernen Schlange, zu Gebilden, in denen langgestreckte, biegsame Gestalten ohne Rücksicht auf die Natürlichkeit der Stellungen oder der räumlichen Disposition von geheimnisvollen Gesetzen einer leidenschaftlichen Pathetik durcheinandergewürfelt sind. Man sieht einen Hexensabbat von wildverschlungenen Körpern und Linien; Formen, die aus dem Dunkel hervorleuchten, als wären die Körper auseinandergerissen; und über all dem wie Irrlicht herumhuschende Lichter, als ob es sich um einen Spuk handeln würde. Dann wiederum eine Vision in der Himmelfahrt Christi. Die Landschaft und die in ihr zerstreuten Apostel, früher der Angelpunkt aller Darstellungen des Begebnisses, sind bis auf einen in den Hintergrund gerückt und wie hingehaucht; das Wirkliche ist unwirklich geworden, und wirk-

lich ist nur, was sich im Kopfe des einen vollzieht, des Evangelisten, der abgesondert von den anderen gelesen hat und in dessen Geist nun die Vision aufsteigt: der zum Himmel sich erhebende Christus, nicht nah und nicht fern, nicht im physischen Hinauffliegen und auch nicht in einer optischen Illusion, sondern als ein inneres Gesicht, welches mit den Gesetzen dieser Welt nichts zu tun hat, an dem alles unwirklich ist: die Wolken, die Bewegung und die Farben, in denen, wie wir es bei Greco später so oft beobachten können, Schatten und Lichter nicht Gegensätze sind, sondern gemeinsamer Ausdruck eines traumhaften Sehens, in dem Lichter und Schatten ihre natürliche Funktion verloren haben.

Vielleicht noch deutlicher wird dieser Übergang Tintorettos zu dieser Kunst innerer Sensationen in seinen gleichzeitigen Zeichnungen, die grundsätzlich verschieden von allen Studien und vorbereitenden Entwürfen der Renaissance als die in höchster künstlerischer Ekstase entstandene Niederschrift von Visionen wirken, in denen in flammenden Protesten gegen die alte Auffassung der Kunst ein neues Bekenntnis für das Recht kämpft, die Dinge darzustellen, nicht wie sie nach konventionellen Wirklichkeitsbegriffen sind, sondern wie sie die Einbildungskraft und Intuition gesehen und empfunden hat.

Von Michelangelo übernahm Greco den Anaturalismus der Form, von Tintoretto die anaturalistische Farbe und Komposition.

Doch beides reicht nicht aus, um seinen Toledaner Stil ganz zu erklären. Wir müssen noch weiter gehen und einen allgemeinen Prozeß besprechen, dessen Mittelpunkt nicht in Italien, sondern nördlich der Alpen gelegen war. „Nescio. At ego nescio quid?“ Diese berühmten Worte des Jesuiten Sanchez, in seinem Werke von der höchsten und allgemeinen Wissenschaft, zu wissen, daß man nichts weiß, charakterisieren am besten die Lage. Schon seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts gärte es im Norden, vor allem in Deutschland. Die Bewegung ging, ähnlich wie heute gegen den Kapitalismus, damals gegen die Verweltlichung der Kirche und gegen den Materialismus, von dem das ganze religiöse Leben ergriffen war. Diese Bewegung führte bekanntlich zur Reformation; die Reformation aber hat sich bald allen subtileren Geistern als ein unbefriedigender Kompromiß erwiesen, der die Geheimnisse der Offenbarung mit der Rationalität des Denkens und Lebens in Einklang zu bringen sich bemühte und den Kult materieller Güter wohl aus der Kirche verbannte, ihn jedoch, was noch schlimmer war, durch

den neuen Begriff des rechtschaffenen, auf öffentlichem Wirken und Erwerb aufgebauten Lebens auf die Staaten und alle Menschen in ihrem Privatleben übertragen hat.

Diese Enttäuschung führte zur Skepsis und zum Zweifel an jedem Wert verstandesmäßiger Theorien und verstandesmäßiger sittlicher Gebote, wie auch zum Sichbewußtwerden der Unzulänglichkeit der Sinne und Relativität aller Erkenntnisse. Man könnte von einer geistigen Katastrophe sprechen, die der politischen vorausging und die darin bestanden hat, daß die alten, verweltlichten, kirchlichen oder profanwissenschaftlich und künstlerisch dogmatischen Systeme und Kategorien des Denkens eingestürzt sind. Was wir bei Michelangelo und Tintoretto auf dem begrenzten Gebiete der künstlerischen Problemstellung beobachten konnten, war das Kriterium der ganzen Zeit. Die Wege, die bis dahin zur Erkenntnis und zum Aufbau einer geistigen Kultur führten, wurden verlassen, und das Ergebnis war ein scheinbares Chaos, wie uns unsere Zeit als ein Chaos erscheint. Auf dem Gebiete der Kunst hat man diese Periode, die keine abgeschlossene Periode ist, sondern eine Bewegung, deren Anfänge bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts reichen, und deren Wirkungen nie aufgehört haben, in der unglücklichsten Weise als die des Manierismus bezeichnet, weil die naturalistisch orientierten Kunsthistoriker an ihr nur so viel beobachteten, daß die Mehrzahl der Künstler darauf verzichtet hat, selbständig aus der Natur zu schöpfen und sich, ähnlich der Kunst nach dem Zusammenbruche der Antike, mit überlieferten Formen und deren Umwertung begnügten. Damit ist jedoch das Wesen dieser Kunstperiode bei weitem nicht erschöpft. Wenn ein Weltgebäude, wie es das der Weltanschauung des späten Mittelalters, der Renaissance und Reformation war, zusammenstürzt, müssen Ruinen entstehen. Die Künstler, ebenso wie die immer viel zu Vielen auf allen geistigen Gebieten, verloren die Stütze allgemeiner Maximen, an der sich ihr Fleiß, ihre ehrgeizigen Ziele und ihre kleinen Einfälle anranken konnten. Und so stehen wir vor dem Schauspiel einer ungeheuren Disturbation, und in buntem Gemisch des Alten und Neuen und in verschiedenen Richtungen suchen die Philosophen, die Literaten, Gelehrten und Politiker und nicht minder die Künstler nach neuen Krücken und Zielen; die Künstler zum Beispiel in einem virtuosen Artistentum oder in neuen formalen Abstraktionen, die sich zu akademischen Lehren und Theorien verdichtet haben. Anderseits gewinnt das Gegenständliche eine neue Bedeutung,

und zwar bald das Grobsinnliche, bald das literarisch Ausgeklügelte. Die Stoffe erweitern sich nach allen Seiten hin, dem Bedürfnisse der Künstler entsprechend, Aufmerksamkeit zu erwecken, d. h. die Originalität und Subjektivität ihrer Stellung zur Umwelt zu betonen.
Aus dieser allgemeinen Gärung, der, so interessant sie auch ist, weiter nachzugehen ich mir versagen muß, lösen sich allmählich zwei Richtungen los, die für die Zukunft von größter Bedeutung waren. Beide beruhten auf dem Streben, durch psychologische Erkenntnisse das menschliche Leben zu bereichern und seine Rätsel zu lösen.
Die eine war realistisch und induktiv und geht davon aus, durch die Betrachtung der Lebenszustände und der sie beherrschenden allgemeinen und individuellen psychischen Voraussetzungen dieses Ziel zu erreichen. Es ist dies die Richtung, die Rabelais und Bruegel, Callot, Shakespeare, Grimmelshausen gemeinsam ist und die in den folgenden Jahrhunderten immer mehr das Übergewicht bekam, bis sie in der realistischen Kunst des vorigen Jahrhunderts und vor allem in der großen realistischen Dichtung von Balzac bis Dostojewski ihren Höhepunkt erreichte.
Die zweite Richtung war deduktiv. Ihre Quellen waren Gefühle und Empfindungen, in denen das einzig Sichere und Erhebende gesucht wurde. Sie hatte ihren Mittelpunkt in den katholischen Ländern, insbesondere in Frankreich und in Spanien, und zwar hauptsächlich auf dem Gebiete des Religiösen, wo der gewaltige Versuch Luthers, die Religion in die Sphäre des Gedanklichen und innerlich Erlebten zu übertragen, so sonderbar es auch klingen mag, tiefer eingewirkt hat als in den protestantischen Ländern selbst, wo dieser Versuch an ein offizielles Kirchentum gebunden blieb, während sich im Katholizismus, der diese Verbindung abgelehnt hat, die Verinnerlichung um so stärker auf jenen Gebieten des religiösen Bewußtseins entfalten konnte, auf denen ihnen die alte Kirche von vornherein keinen Widerstand geleistet hat.
Dies war vor allem die Andacht, Meditation und Gefühlserhebung. Diesen Gebieten der Selbstbesinnung erblühte in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, besonders in zwei Ländern, Frankreich und Spanien, ein überreicher Frühling. In der französischen Literatur war seine schönste Blüte die Philothea des heiligen Franz von Sales, ein Werk voll Lebensweisheit, verbunden mit den feinsten psychologischen Ratschlägen der Mittel, durch welche die Menschen in ihrem Innern den

Zustand der Gottseligkeit hervorrufen, ihr Seelenleben in der Richtung seiner ewigen Werte sublimieren und im Rahmen des normalen gesellschaftlichen Lebens jene Glut der Empfindung erreichen können, die nach Montaignes Worten, der da sehr kompetent war, dem damaligen Katholizismus einen reichen Ersatz für die Abgefallenen gegeben hat, und in der Folgezeit auf das profane Gebiet übertragen, die wichtigste Wurzel der ganzen sentimentalen Poesie der Neuzeit bis zum Werther und Child Harold geworden ist. Auch auf die bildende Kunst hat dieser neue Spiritualismus eingewirkt, wie uns die noch sehr wenig bekannten Werke des französischen Manierismus belehren können. Anknüpfend an die Werke der Schule von Fontainebleau, vor allem jene des Primaticcio, schaffen Künstler, wie der Bildhauer Germain Pilon, Dubois, Freminet oder der Maler Toussaint du Breuil oder der Radierer Bellange Werke, wie uns die Büste des Jean de Morvillie von Pilon belehren kann, von einer unheimlichen Lebendigkeit des geistigen Ausdruckes, wie er der Kunst seit den Imperatorenporträts des dritten und vierten Jahrhunderts unbekannt war — ein Bildnis, bei dem die physische Erscheinung nur ein Spiegelbild des im Innern tobenden Feuers ist, wie ähnlich Greco einige Jahre später auch sein Selbstbildnis aufgefaßt hat. Oder sie zeichnen Gestalten und Szenen, die wie eine Illustration zur Philothea wirken. Die Frauen am Grabe von Bellange sind ein Beispiel dafür, besonders Maria: ganz erfüllt von jener geistigen Konzentration des süßen Schauens eines Wunders, von dem gesagt wird, „die Welt ist nicht mehr mein und ich selbst bin nicht mehr mein und nur was in meines Herzens Herzen wohnt, ist die Wahrheit und Seligkeit“. Die schlanken, langen Figuren mit den kleinen, zierlich geneigten Köpfchen, mit dem süßen Blick und nervösen Händen kehren bei Greco wieder. Doch noch mehr beweist die ganze Einstellung der Darstellung auf den Ausdruck der Schönheit der Seele, daß Greco die Kunst der französischen Manieristen gekannt und von ihr empfangen hat, was ihm die der italienischen nicht vermitteln konnten, nämlich den Begriff einer vollständigen Weltüberwindung durch die Empfindung, die das große Erbe des nordischen Christentums im Mittelalter war. Sie mußte ihn dorthin führen, wo sie sich nicht nur am längsten erhalten, sondern auch im sechzehnten Jahrhundert eine hinreißende Wiederbelebung aus neuen Grundlagen erfuhr, nach Spanien, in das Land der Alumbrados und geistlichen Schauspiele, des heiligen Ignatius, der heiligen Therese, in das Land, wo man trotz der Renaissance

und ihrer Formen noch gotisch gebaut und empfunden hat, und wo die mittelalterliche Mystik, verbunden mit subjektiver Verinnerlichung, helle Flammen schlug.
Zwei Züge waren für die darin führenden Menschen bezeichnend: Selbstbeobachtung, und eine vollständige Überwindung der Grenzen der naturalistischen Voraussetzungen des Denkens und Fühlens. „Was ich sehe," sagt die heilige Therese, „ist ein Weiß und ein Rot, wie man es nirgends in der Natur findet, welches heller leuchtet und strahlt als alles, was man beobachten kann, und Bilder, wie sie noch kein Maler gemalt hat, deren Vorbilder nirgends zu finden sind, und die doch die Natur selbst sind und das Leben selbst und die herrlichste Schönheit, die man sich denken kann". Und ähnliches, wie es die Heilige in der Ekstase erlebte, versuchte Greco zu malen, nicht als ob er sich ihr angeschlossen hätte, sondern aus demselben Geiste, dem das subjektive geistige Erlebnis zum einzigen Gesetz der seelischen Erhebung geworden ist. Bei den Italienern und Franzosen blieb es bei aller Änderung der Ziele immerhin stets an bestimmte Residuen der Objektivierung der Umwelt gebunden, wogegen in Spanien man auch sonst keine Bedenken trug, dem Ausdruck der inneren Ergriffenheit auch die letzten Reste der renaissancemäßigen Wahrheits- und Schönheitsbegriffe zu opfern; bereits vor Greco, wie man aus einer Pietà des Louis Morales, eines Künstlers, der Grecos Vorgänger in Toledo war, ersehen kann, die Michelangelos Manierismus mit spanischer Exaltation verbindet. Solche Werke, die schwerblütig und leidenschaftlich zugleich waren, haben sicher auch auf Greco eingewirkt, doch weit mehr noch die ganze geistige Umgebung, die geeignet war, Greco dahin zu führen, aus all den Elementen einer neuen Ausdruckskunst, die er in Italien, in Frankreich übernommen hat, die letzten Folgerungen zu ziehen und die Naturvorbilder ganz seiner künstlerischen Inspiration unterzuordnen. Seine Gestalten werden überlang und als ob sie nicht von dieser Welt wären. Sein heiliger Josef in Toledo, mit dem sich anschmiegenden Christus und dem Engelschor über dem Haupte des Heiligen: das ist kein Abbild eines Menschen, wie es tausend Maler vor Greco und hunderttausende nach ihm, die Photographen ungerechnet, herstellen konnten. Was wir hier sehen, ist irreal, ist Vorstellung, die nicht auf Naturabschrift beruht, sondern in der innere Stimmen zum Beschauer reden. Der heilige Josef und der kleine Jesus, was besagt mir dies? Ich sehe einen Menschen, der unschön in der Gestalt, abgehärmt und abgearbei-

tet, ohne Grazie, ein Zimmermann und doch zugleich etwas anderes als ein Zimmermann ist; erfüllt von einer übernatürlichen Güte und Demut. Dieser Mensch wächst durch Gottesfügung in die Höhe wie ein Pfeiler, an welchem sich das göttliche Menschenkind anklammern kann, damit eine Harmonie entstehe, die wie Engelsmelodien in das Herz des Beschauers strömt.

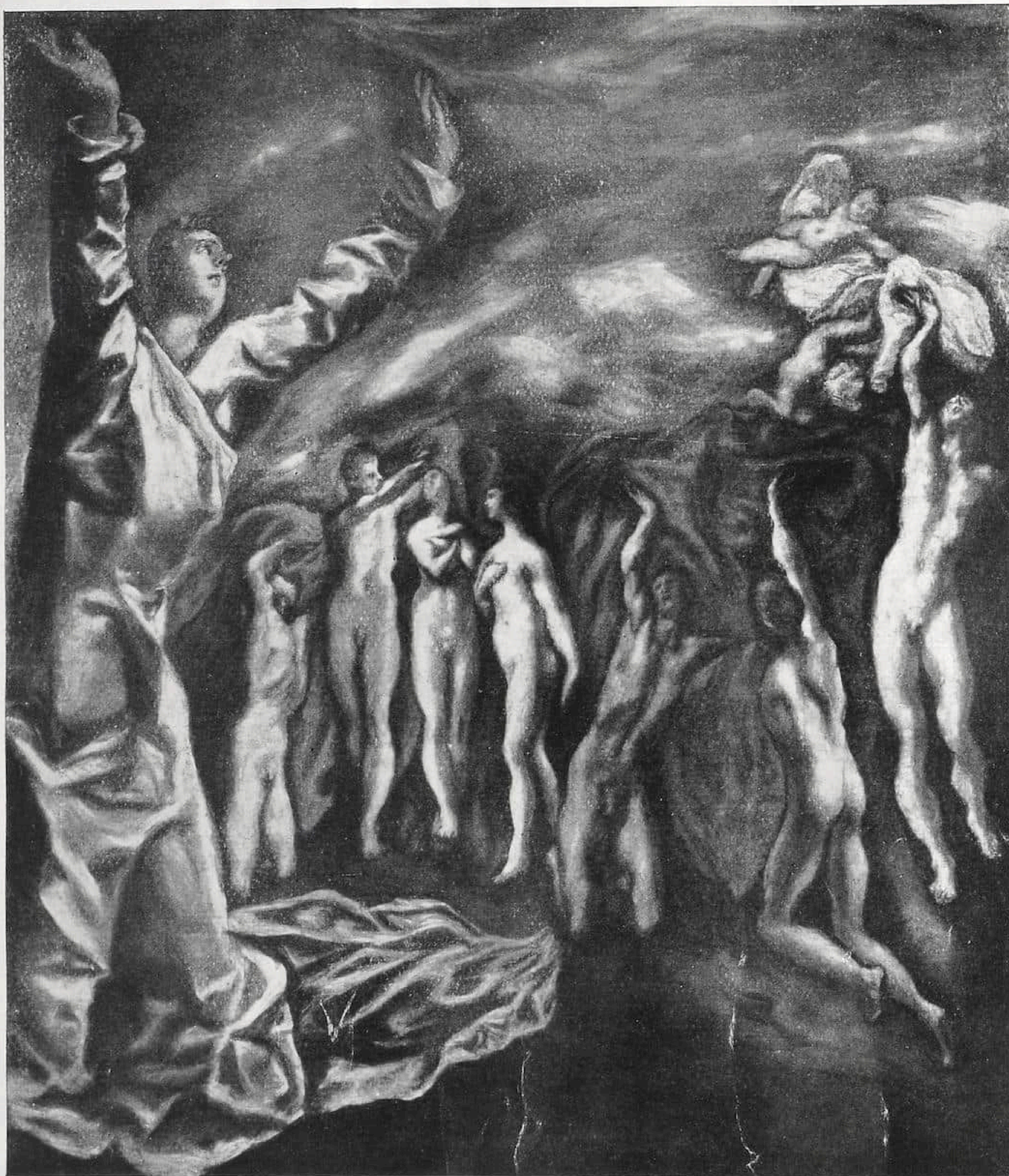
Greco malte oft Porträts, in denen sich die Menschen gleichen, als wären sie Brüder, weil sie eben, von einer höheren Warte aus betrachtet, alle mehr oder weniger gleich sind: Masken und Schatten; zuweilen aber auch Porträts, die man nicht anders als tragisch bezeichnen kann, wie den Großinquisitor Guevara. Wer dächte angesichts dieses Bildes nicht an den Großinquisitor, die Traumgestalt in den Brüdern Karamasoff. Diese zusammengekauerte Gestalt mit dem kalten, durchdringenden Blick, das ist nicht dieser oder jener Mensch, sondern das Fatum selbst.

Vor allem erzählt aber Greco biblische Stoffe. Zuweilen in einem Märchenton, wie im Ölberg, den man als Farbenmärchen bezeichnen könnte. Im Hintergrund dunkle formlose Nacht — nur auf Jerusalem fällt geheimnisvoll aus ihren Tiefen ein Strahl. Auf der Bühne vorn herrscht Dämmerung, in der jedoch, unbegreiflich wie, unerhörte Farben erglühen: Zinnober, gelber Ocker, Krapplack. Es ist wie ein Zaubergarten, und in diesen Zaubergarten senkt sich das Himmlische in der Form einer weißen Wolke, auf der ein weißer Engel kniet.

Meistens jedoch überwiegt der visionäre Charakter, wie in der Auferstehung Christi. Wie eine Explosion hat das Wunder auf die Wächter gewirkt: der eine im Vordergrund ist niedergestürzt, die anderen, vom Paroxismus des Schreckens und von Bewunderung erfaßt, werfen im wilden Durcheinander ihre Körper seitwärts und ihre Hände in die Höhe, als ob ein Orkan sie ergreifen und emporrütteln würde. So entsteht eine leidenschaftliche Aufwärtsbewegung, die gesteigert durch den Gegensatz Christi zu den vorstürzenden Figuren den Aufstieg Christi überzeugender, als es mit allen Mitteln der vorangehenden Kunst möglich war, als ein übernatürliches Emporschweben erscheinen läßt. — Noch gewaltiger ist die Eröffnung des fünften Siegels. Der Prophet sieht den großen Tag des Zornes anbrechen, sieht, wie die Seelen der Märtyrer und Märtyrerinnen nach Rache schreien, die Seelen derer, die erwürgt waren, um des Wortes Gottes willen, und denen gegeben wurde einem jeglichen ein weißes Kleid. Was vor allem ins Auge fällt, ist der Größenunterschied der Figuren. Links vorne am Rande kniet mit em-



53. GRECO: CHRISTUS AM ÖLBERG / BUDAPEST, SAMMLUNG BARON HERZOG / ZU SEITE 274



54. GRECO: DIE ERÖFFNUNG DES FÜNFTEN SIEGELS / PARIS, SAMMLUNG ZULOAGA / ZU SEITE 274

porgestreckten Händen der Evangelist. Rückwärts die Auferstehenden, in verschiedenen, zum Teil auf späte Zeichnungen Michelangelos zurückgehenden Stellungen, denen die Engel Gewänder bringen. Man denke sich Johannes stehend: eine Kolossalfigur im Verhältnis zu den anderen Gestalten. Der Protagonist sieht nicht hin, sondern mit erhobenen Händen in die Höhe. Gewaltiges geht in ihm vor, ungeheure Dinge sieht er, die durch die Hintergrundfiguren nur angedeutet werden; eine Gestalt von einer Dynamik, wie sie bis dahin der Kunst aller Zeiten unbekannt war, zugleich die Lösung des Problems, das zu lösen bis dahin unmöglich erscheinen mußte: ein Block, der zugleich ganz Geist geworden ist.

Und zum Schluß noch eine Landschaft von Greco: Toledo im Gewitter. Kein Porträt einer Landschaft, sondern die blitzartige Offenbarung einer von den dämonischen Kräften der Natur hingerissenen Seele, die ihre eigene Stimmung mit dem grandiosen Schauspiel verbindet, welches ihr gleichsam mit einem Schlage die Wesenlosigkeit der irdischen Dinge und ihren metaphysischen Sinn entschleiert hatte.

In derselben Zeit, in der Greco diese Bilder malte, entstand in der Phantasie seines spanischen Zeitgenossen Cervantes die Gestalt des Don Quixote, von dem Dostojewski sagt, sie sei neben Christus die schönste der Weltgeschichte. Der reine Idealist. Und ein solcher reiner Idealist war auch Greco, und seine Kunst der Höhepunkt einer allgemeinen europäischen künstlerischen Bewegung, deren Ziel darin bestand, den Materialismus der Renaissance durch eine spiritualistische Orientierung des menschlichen Geistes zu ersetzen. Damals blieb es eine Episode. Denn vom siebzehnten Jahrhundert an begann der Kult der irdischen Güter, insbesondere als auch die Päpste in der Gegenreformation mit ihm einen Kompromiß geschlossen haben, das Übergewicht zu bekommen, und der Maler von Toledo wurde für irrsinnig angesehen, wie man auch verlernte, das Heroische des Helden des Cervantes zu sehen und ihn für eine komische Figur gehalten hat. Und es bedarf kaum vieler Worte, um darzulegen, daß in den folgenden zwei Jahrhunderten, denen der Vorherrschaft der Naturwissenschaften, des mathematischen Denkens, des Kausalitätsaberglaubens, des technischen Fortschrittes und der Mechanisierung der Kultur, die nur Augen- und Gehirn-, doch keine Herzenskultur war, Greco immer mehr in Vergessenheit geraten mußte. Heute steht diese materialistische Kultur vor ihrem Ende. Ich denke dabei weniger an den äußeren Zusammensturz, der nur eine Folge-

erscheinung war, als an den inneren, der seit einer Generation auf allen Gebieten des geistigen Lebens beobachtet werden kann: im philosophischen und wissenschaftlichen Denken, wo die Geisteswissenschaften die Führung übernommen haben, und wo auch in den Naturwissenschaften die für felsenfest angesehenen Voraussetzungen des alten Positivismus von Grund aus erschüttert wurden, in der Literatur und Kunst, die sich wie im Mittelalter und in der Zeit des Manierismus dem geistig Absoluten, von der sinnlichen Naturtreue Unabhängigen zugewendet haben, und schließlich in jener Übereinstimmung aller Ereignisse, die das geheimnisvolle Gesetz des menschlichen Schicksals alle nach der Richtung eines neuen, geistigen, antimaterialistischen Weltalters zu lenken scheint. In dem ewigen Ringen zwischen Materie und Geist neigt sich die Wage zum Siege des Geistes, — und dieser Wendung haben wir es zu verdanken, daß wir in Greco einen großen Künstler und einen prophetischen Geist erkannt haben, dessen Ruhm auch in der Folgezeit in hellem Lichte erstrahlen wird.